University of Alberta

La novela adolescente en el contexto posmoderno

by

Katarina Primorac

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts

in

Spanish and Latin American Studies

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta

Spring 2006

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-494-13750-9
Our file Notre référence
ISBN: 0-494-13750-9

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

ABSTRACT

This thesis explores the relations between the adolescent novels of contemporary Spain and the multiple facets of what the critical theory recognizes as postmodernism, postmodern culture and society. In the postmodern world marked by socioeconomic changes of late capitalism, adolescents comprise a powerful social group with great consumerist potential, especially in the domain of electronic culture industry of pop music and video-games. The new socioeconomic circumstances set the stage for the establishment of adolescent literature as a genre in the literary market. The analysis of works by Care Santos, Jordi Sierra I Fabra and Gonzalo Moure intends to show that contemporary adolescent literature not only discusses social and pop-cultural aspects of postmodernity, but also successfully incorporates in its texts some of the techniques of the postmodernist high-brow writing, as well as it challenges the notions of generation X and of the disintegrated postmodern identity.

RESUMEN

Esta tesis explora las relaciones entre las novelas adolescentes de la España contemporánea, y los rasgos múltiples de lo que la crítica reconoce como el posmodernismo, la cultura y sociedad posmodernas. En el mundo posmoderno marcado por los cambios socioeconómicos del capitalismo tardío, los adolescentes comprenden un grupo social poderoso con gran potencial consumista, especialmente en el dominio de las culturas industriales electrónicas de la música pop y de los videojuegos. Las nuevas circunstancias socioeconómicas establecen la literatura adolescente como un género en el mercado literario. El análisis de las obras de Care Santos, Jordi Sierra I Fabra, y Gonzalo Moure trata de demostrar que la literatura adolescente contemporánea no solo discute los aspectos sociales y pop culturales de la posmodernidad, sino también incorpora en sus textos exitosamente algunas técnicas de la escritura posmodernista culta; también pone en tela de juicio las nociones de la generación X y de la desintegrada identidad posmoderna.

ACKNOWLEDGEMENTS

There are many wonderful people who helped this thesis take on its written form. Firstly, I would like to thank all my academic mentors, the most important one being my supervisor, Dr Marisa Bortolussi, who guided me patiently through many of my brainstorms, and helped shape my ideas intelligibly. I extend my thanks also to Dr Oleh Ilnytzkyj for inspiring my interest in critical theory and thinking, to Dr Isabel Borda Crespo from Malaga in Spain for her generous assistance and advice, and to Dr Uri Margolin and Dr Felipe Ruan for dedicating their time to my work and encouraging my ideas.

My dear family and friends, who stood by me in many difficult times of my writing, and shared the joys as well, I thank them all with all my heart. Sasa Nikolic, my favorite future Canadian, thank you for your love and support, for dreaming together and making our dreams come true. To my parents Marija and Niko Primorac, and my brother Jaksa Primorac I thank sincerely for all their understanding and support. I also wish to thank Mark Golamco and Aleks Romanek, my dear friends, for being the best friends one can find, as well as Beata Gesicka, Wojtek Tokarz, Claudia Cubillos, Carmela Bruni-Bossio, Matt LeBlanc, Mirela Butnaru, Jill Hagman, Jack Keegan, Tasha Eliuk, and Lois and Jim Repoz who all have encouraged me to finish this project with their warm friendship.

Índice

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO I: La literatura adolescente: consideraciones teóricas.....8

1.1. Introducción al problema de definir la literatura adolescente.....8

1.2. La adolescencia: historia y definiciones.....9

1.3. Problemas de definición: infantil, adolescente, juvenil.....11

1.4. Diferenciación teórica de la literatura infantil y la literatura adolescente.....14

1.5. La(s) historia(s) de la literatura adolescente.....17

1.6. La recepción crítica de la literatura adolescente.....22

CAPÍTULO II: El posmodernismo y la novela adolescente.....27

2.1. Introducción al posmodernismo y la posmodernidad.....27

2.1.1 La posmodernidad: el capitalismo tardío.....29

2.1.2 La sociedad consumista y la posición de la juventud.....30

2.1.3 La generación X.....32

2.2. La cultura posmoderna: el cambio de la definición.....35

2.2.1. La posición de la literatura en la cultura posmoderna.....36

2.2.2. La literatura posmodernista.....38

2.2.2.1. La metaficción como modo de expresión posmodernista....41

2.2.2.2. ¿El desnivel superado entre lo alto y lo bajo?.....43

2.2.2.3. La parodia posmodern(ist)a.....46

2.3. La identidad, la adolescencia y la literatura adolescente.....48

2.3.1. El cambio de la definición de la identidad.....48

2.3.2. La identidad: el caso de las minorías.....49

2.3.3. La identidad y las micronarraciones.....50

2.3.4. La identidad y la sociedad consumista.....51

2.3.5. La identidad en la literatura posmodernista.....52

2.3.6. La identidad en la sociedad y discursos cotidianos.....53

2.3.7. La identidad y la cultura pop.....54

2.4. Conclusión: hacia el análisis.....54

CAPÍTULO III: La poética posmoderna de las novelas adolescentes.....56

3.1. Introducción a la poética posmoderna de las novelas adolescentes.....56

3.2. La autorreflexión: "Introdukzión klarifikadora".....56

3.2.1. En busca del/la autor/a de la "Introdukzión klarifikadora".....58

3.2.2. ¿Una autobiografía falsa o robada?.....60

3.2.3. Un epílogo antes del final: habla la narradora.....61

3.3. Lo pop en la literatura adolescente.....65

3.3.1. Una novela rosa adolescente y parodia de la escritura masculina.....67

3.3.2. Kurt Cobain: el referente pop más popular en las novelas adolescentes.....70

3.3.3. Hacia la construcción de la identidad adolescente posmoderna.....72

CAPÍTULO IV: Las identidades posmodernas.....74

4.1. Introducción al problema del análisis de las identidades posmodernas.....74

4.2. La identidad colectiva.....78

4.2.1. La generación X en España.....78

4.2.2. *Skins* y *ravers*: violencia, drogas y música pop.....80

4.2.3. Okupas.....86

4.3. La identidad personal.....91

4.3.1. La mayoría o el adolescente común.....92

4.3.2. Las minorías.....94

4.3.2.1. Yárchik: ¿minoría étnica o más que eso?.....97

4.3.2.2. Tomi: ¿síndrome de qué? ¿de espuma de afeitar?.....101

4.3.2.3. Mustafá, Óskar, y Oswi-Van: las minorías en la minoría.....105

4.4. Conclusión antes de la conclusión.....110

CONCLUSIÓN.....112

BIBLIOGRAFÍA.....115

INTRODUCCIÓN

Mi motivación para acercarme teórica y críticamente a la literatura adolescente, la literatura destinada y comercializada para el público lector adolescente, nació del conocimiento que el trabajo crítico sobre ella es casi inexistente. La literatura adolescente es un género literario bastante reciente que se basa en la negociación entre el sistema de educación y el mercado literario del cual salen unas editoriales especializadas para este tipo de literatura, generalmente unidas con, o independientes de las editoriales de la literatura infantil. La mayoría de este corpus literario son novelas que nunca se mencionan en las historias de la literatura ni se pueden encontrar en los estantes de las bibliotecas universitarias de la literatura general, sino solamente en las bibliotecas de la Facultad de Educación. El desinterés crítico en la literatura adolescente es sorprendente porque, por un lado, la cultura adolescente contemporánea suscita mucho comentario crítico, y por otro, la investigación de la literatura se ha hecho muy variada, es decir ha tomado como objeto una gran variedad de expresiones literarias anteriormente marginadas.

Igual que en otros países del mundo desarrollado o del mundo posmoderno, en España se documenta una actividad de escritura para los adolescentes muy intensa y rica. Aproximadamente a partir de los años ochenta las editoriales que se especializan en la literatura juvenil, que es el término más común para designar esta literatura en España, florecen y organizan unos concursos para la mejor novela juvenil, estimulando de tal modo la escritura de ese tipo de literatura. Eso ha creado una oferta realmente abundante de obras para el público lector adolescente, y a un investigador como yo puede provocarle tanto la alegría como la desilusión: la primera por el hecho de que esta literatura exista y encuentre su público y pueda cumplir con su función, y la segunda porque hay escaso reconocimiento crítico de ella. La literatura adolescente en España se aprecia sólo en las editoriales y en las revistas dedicadas a la literatura para los niños y jóvenes, las cuales son muy pocas y son manejadas por los especialistas en pedagogía. No hay nada de negativo que los estudiosos de pedagogía

estén interesados en esta literatura, al contrario, pero creo que merece una atención más teórica y más crítica, especialmente en una época como la nuestra en que las teorías y críticas florecen y son tan variadas y multifacéticas. De hecho, la variedad de las aproximaciones teóricas actuales es tan abundante que una de las preguntas más preocupantes para mí ha sido: ¿qué teoría sería la más adecuada y la más fructífera para mi acercamiento a las novelas adolescentes contemporáneas? Fue necesario dedicarme a la lectura y selección de las novelas mismas para tomar una decisión justa.

Lo que inmediatamente me saltó de las páginas fueron las referencias repetidas a la cultura pop contemporánea y su importancia en la creación del discurso y la organización de los conocimientos particulares de los protagonistas adolescentes. Esas referencias me han indicado que la mayoría de las obras trata de adoptar el discurso adolescente no sólo lingüísticamente, con el uso de las expresiones actuales de jerga, sino también a nivel axiológico, es decir adentrándose lo más posible en el mundo de los adolescentes. Aunque hay novelas que, en mi opinión, no se pasan de la mera reproducción de ese discurso adolescente, es decir que no lo integran ni emplean en la discusión y planteamiento de ideas y temas, la mayoría de las obras que he elegido para el análisis parece usarlo para construir o para demostrar cómo se construyen las identidades adolescentes colectivas e individuales en los tiempos contemporáneos y en las sociedades occidentales. Las conclusiones a las que he llegado me comprobaron que esta literatura generalmente está muy comprometida con la realidad sociocultural de sus protagonistas, y que esa realidad corresponde a lo que la teoría designa la cultura y sociedad posmodernas.

La crítica reconoce que a partir de los años sesenta aproximadamente empieza la nueva época en la historia de la humanidad, denominada "la posmodernidad". Mientras que la posmodernidad abarca los cambios socioeconómicos del capitalismo tardío y la globalización, "el posmodernismo" designa tanto una nueva poética artística como una nueva teoría y crítica literarias que analizan la época sociológica y filosóficamente, y conceptualizan el nuevo estilo artístico, distinto al estilo

modernista en la literatura, pintura, arquitectura y escultura. El posmodernismo en la literatura es una poética generalmente identificada con las obras cultas que a pesar de su tendencia de combinar las técnicas y/o temas "altos" con los "bajos" normalmente no son accesibles a un público lector poco educado, es decir la mayoría de las obras literarias posmodernistas se puede considerar académica por la tendencia de experimentar mucho tanto con los temas filosóficos como con la expresión lingüística y las técnicas narrativas. Son muchas las características de esta literatura, pero una de las más importantes, según los teóricos, es la manifestación de una actitud diferente hacia la cultura popular, lo cual supuestamente desestabiliza el desnivel entre los valores artísticos "altos" y "bajos". La superación del desnivel entre lo alto y lo bajo, y la metaficción literaria son dos rasgos importantes de la literatura posmodernista que se pueden encontrar en la literatura adolescente contemporánea. Pero el tratamiento de algunos temas en la literatura adolescente, tal como la identidad posmoderna difiere mucho del tratamiento de la misma en la literatura posmodernista; mientras que la literatura posmodernista presenta al sujeto como descentralizado y desintegrado, la literatura adolescente se enfoca en la unidad y el desarrollo del mismo. Puesto que los adolescentes, tanto los destinatarios como los protagonistas principales de las novelas adolescentes, son unos sujetos posmodernos verdaderos, nacidos en las condiciones de la posmodernidad, y sin la experiencia de vivir en un mundo diferente al posmoderno, me parece muy importante la investigación de las representaciones de la identidad posmoderna en las novelas adolescentes.

La literatura adolescente a menudo corresponde más a la cultura posmoderna contemporánea que a la literatura llamada posmodernista, es decir el hecho de que su medio principal es la palabra escrita no significa que esta escritura quepa bien en la poética posmodernista. Puesto que está comprometida con la realidad de sus lectores adolescentes, se preocupa más por sus intereses y busca modos de acercarse a ellos para que tengan atractivo y valor inmediato para ellos. En este sentido, la literatura adolescente es "una micronarración" que legitima únicamente su saber y valores locales, lo cual según uno de los mayores teóricos del posmodernismo J. F. Lyotard,

es la única manera de legitimar el saber en el posmodernismo. Por consiguiente, la literatura adolescente es un tipo de literatura que no tiende ni a ser universal, ni a ofrecer conocimientos externos a la comunidad adolescente, y eso la hace un modelo posmoderno muy bueno, similar en su funcionamiento a las minorías sexuales y raciales y sus correspondientes culturas y literaturas. Sin embargo, el hecho de que la cultura adolescente o la cultura juvenil en la cual participan es casi equivalente a la cultura posmoderna dominante ofrece otra perspectiva importante para analizar la literatura adolescente desde la teoría del posmodernismo. La posición marginada de la literatura adolescente es tan contraria a la posición de otras formas de la cultura de y para los adolescentes que una investigación sobre la posición de esta literatura dentro de toda la cultura juvenil me parece requerir una mirada teórica también. La literatura adolescente es así doblemente marginada, en la crítica literaria y en la cultura posmoderna, y eso es, creo, precisamente porque está atrapada entre unas instituciones sociales (pre)modernas y posmodernas, entre la educación y el mercado, la crítica artística y la práctica cultural dirigida a y por los nuevos medios electrónicos de expresión y producción. La literatura adolescente entonces no es precisamente ni pop ni académica, aunque contenga elementos de los dos. Vista de tal modo, la literatura adolescente de hecho expresa y abarca con éxito la idea de superar el desnivel entre lo alto y lo bajo, que es probablemente el rasgo principal para distinguir las tendencias artísticas del posmodernismo de su antecedente artístico, el modernismo. Por eso creo que las novelas adolescentes merecen ser consideradas dentro de la perspectiva de la crítica posmoderna, ya que pueden potencialmente contribuir al conocimiento sobre la incorporación y articulación literaria de los elementos culturales bajos y altos. Asimismo la narración particular que se posiciona en la perspectiva del adolescente nacido y crecido en la posmodernidad aporta una nueva (sub)perspectiva de esa posmodernidad y un nuevo campo de investigación sobre el sujeto posmoderno. Mi objetivo es proveer no sólo una, sino varias pruebas para mi hipótesis que la novela adolescente es una forma cultural digna de ser

considerada por la crítica literaria y de formar parte de toda la producción que se reconoce, documenta y estudia como expresión posmoderna.

Para lograr estos objetivos, voy a empezar resumiendo la historia y los problemas de definición de la literatura adolescente en el Capítulo I (titulado "La literatura adolescente"). A través de la breve historia de la adolescencia y de la literatura leída por los adolescentes, explico por qué considero que la literatura adolescente es un género literario reciente, el cual tiene su origen en los inicios de la posmodernidad, y el cual depende de la nueva posición del adolescente en la sociedad a partir de los años sesenta aproximadamente en el mundo occidental. También doy mis razones para preferir el término "la literatura adolescente" al término "la literatura juvenil", las cuales baso en la definición misma del adolescente y su trato particular por parte de la sociedad y sus instituciones.

En el capítulo II ("El posmodernismo y la novela adolescente") expongo las circunstancias históricas del surgimiento de la nueva época generalmente designada la "posmodernidad" y la relación entre esos cambios sociales, económicos y culturales y nacimiento del género literario adolescente en el mercado. Uno de los cambios importantes en la composición de la sociedad es el establecimiento de la poderosa cultura juvenil. En vista del consumismo, los adolescentes y los jóvenes en general se convierten en sujetos y objetos principales de las industrias culturales de la música pop, videos, películas y otras formas relacionadas con los medios de comunicación de masas. La imagen de los jóvenes, particularmente en las últimas dos o tres décadas, se ha tratado de presentar bastante negativamente a través del concepto de "la generación X," un concepto demasiado generalizador y homogeneizante. La resistencia a tal representación de la juventud raramente se reconoce por parte de la crítica, aunque sí se representa en la literatura adolescente que voy a analizar. La discusión sobre la generación X invoca la discusión sobre la identidad en la posmodernidad, y con eso las teorías y prácticas muy conflictivas sobre el asunto. La literatura adolescente sirve bien para explorar los conceptos de identidad colectiva y

personal, particularmente porque trata del sujeto tal vez más delicado y más envuelto en la construcción y la negociación de la identidad, el adolescente.

Con respecto al tema de la identidad, la literatura adolescente generalmente no comparte rasgos comunes con la literatura posmodernista, pero sí con otras literaturas que se escriben en la posmodernidad, como la literatura poscolonial, la literatura femenina, la literatura de minorías sexuales, etc., las cuales tratan de afirmar el concepto mismo de la identidad más que desestabilizarlo. Sin embargo, la literatura adolescente refleja ciertas tendencias de la literatura posmodernista, la principal siendo la inclusión del discurso pop en sus textos. También he encontrado mucha autorreflexión literaria en la literatura adolescente, la cual es un recurso muy común en la literatura posmodernista.

En el Capítulo III, (titulado "La poética posmoderna de las novelas adolescentes") me dedico al análisis de los usos de la autorreflexión literaria y otros elementos metaficticios en las novelas adolescentes Okupada , La muerte de Kurt Cobain y Laluna.com de la autora Care Santos. Mientras que estos elementos generalmente afirman la afiliación a la literatura como medio de expresión, otro aspecto que trazo como constitutivo de la poética adolescente – la incorporación de lo pop – manifiesta la tendencia de esta literatura de formar parte del discurso adolescente dominante.

En el Capítulo IV "Las identidades posmodernas," me dedico a examinar las representaciones de la identidad en la posmodernidad, tanto la colectiva como la individual. Empezando con el concepto de la generación X como la identidad más general que se asigna a los adolescentes contemporáneos, trato de proveer un panorama de grupos o subculturas adolescentes como los okupas y los skins que se tratan en las novelas Okupada y Noche de viernes (Santos; Sierra i Fabra). Las representaciones de estos grupos en particular me sirven para demostrar cómo se puede superar la representación típica y esencialmente negativa de la generación X como juventud resignada a todo tipo de activismo o intervención social. También trato de poner en tela de juicio las nociones predominantes del sujeto posmoderno

individual como principalmente regido y desintegrado por el consumismo de la cultura mediática, basada en la imagen simulada e híperreal. En mi análisis me enfoco en las representaciones de los personajes que pertenecen a las minorías sociales, y cuya experiencia de vivir en la sociedad posmoderna es diferente a la experiencia de un adolescente promedio y miembro del grupo social dominante, es decir, las identidades adolescentes minoritarias se resisten a las nociones generalizadoras de la identidad consumista, las cuales descuidan los varios factores en la construcción y constitución de la identidad individual, tales como la raza, el sexo, el origen étnico, la religión, la clase, etc.

El tema de la identidad es uno de los asuntos principales relacionados a la adolescencia, por lo cual es uno de los asuntos más tratados con respecto a la literatura adolescente que se destina al público adolescente y que generalmente trata de adoptar la perspectiva adolescente en la narración. Cómo se ha ido constituyendo el género, y cómo se ha recibido por parte de la crítica literaria, son asuntos que discuto en el capítulo que sigue.

CAPÍTULO I:
LA LITERATURA ADOLESCENTE: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

1.1. Introducción al problema de definir la literatura adolescente

Hablar del adolescente y de la adolescencia es muy común y cotidiano en el mundo occidental de hoy, pero la literatura adolescente no comparte esa aura de familiaridad, especialmente en los círculos de los críticos literarios que casi la desconocen por completo. Por tener el atributo de adolescente o juvenil, esa literatura inmediatamente se trata como un género particular que se distingue de otra literatura por tener su público preferido bien marcado. Aunque eso sea verdad, es decir, aunque la literatura adolescente se guíe por intereses y competencias literarias del público adolescente, eso no significa que ella no sea "Literatura" en la misma medida y de mismo modo que la literatura "pura" en el sentido de ser desprovista de un público limitado o explícitamente preferido. No hay nada de incorrecto en concluir que la literatura adolescente es la que se destina, escribe o promociona para los lectores adolescentes. Esta definición, sin embargo, no puede abarcar todo el cuerpo literario que se trata o podría tratar como adolescente ni el que los adolescentes mismos consideran propio o del que disfrutan. La literatura adolescente así se encuentra con los mismos problemas de definición que todos los géneros literarios, puesto que sus definiciones corren el riesgo de ser arbitrarias, indecisas o demasiado inclusivas. Sin embargo, a pesar de los problemas de su definición y delimitación, hay un consenso bien firme entre los autores, editores y lectores que el género sí existe.

En este capítulo voy a exponer unas definiciones más frecuentes de la literatura adolescente e indicar sus limitaciones, y ofrecer una definición operacional del género. Los estudios de la literatura adolescente se han guiado por tres criterios principales en sus intentos de definirla: la recepción (las obras más leídas, apropiadas y disfrutadas por los lectores adolescentes), la destinación (los modos extra-literarios de determinar sus rasgos de adolescente, como la promoción y la censura) y los rasgos intrínsecos de las obras (la expresión y el contenido adecuados a los

adolescentes). Cada uno de estos criterios es relativo y se somete a una evaluación subjetiva y arbitraria, así que, por ejemplo, un adolescente puede rechazar una obra escrita específicamente para alguien de su edad, mientras que puede disfrutar de un libro completamente "inadecuado" para él. También, la idea de que la literatura adolescente tiene una estructura narrativa especial, compuesta por un narrador y protagonista adolescente, y un lenguaje con muchos elementos de argot tampoco puede servir como una definición completamente válida porque excluye un gran número de libros que no tienen esas características, tanto los disfrutados por los adolescentes como los promocionados y publicados por las editoriales para el público adolescente.

Toda la indecisión y la arbitrariedad en la definición del género hoy en día en efecto radican en el lector, porque para los editores y los autores de la literatura adolescente está claro a quienes se dirigen cuando publican una obra. Pero su concepto del lector adolescente no siempre coincide con el concepto que tiene el lector de sí mismo, así que para tener mejor conocimiento sobre la problemática tanto de la definición de la literatura adolescente como de su trato por parte de la crítica literaria, es necesario tomar en consideración la historia y la definición de la adolescencia misma.

1.2. La adolescencia: historia y definiciones

Un adolescente normalmente experimenta cambios físicos, psíquicos, emocionales y sociales, los cuales inauguran su transición de la infancia al mundo de adultos. Mientras que los cambios biológicos de pubertad son universales y visibles en el aspecto físico, las reacciones y cambios psicológicos son una función de la interacción entre sus nuevas emociones y habilidades cognitivas por una parte, y el ámbito familiar y sociocultural de cada individuo, por otra.

Richard Lerner, el distinguido psicólogo contemporáneo norteamericano define la adolescencia como un:

> Period of transition spanning the second decade of life during which a person's biological, psychological, and social characteristics undergo change

> in an interrelated manner and the person goes from being childlike to adultlike. (4)

La adolescencia como etapa en el desarrollo humano se había introducido como idea ya en Grecia Antigua en las obras de Platón y Aristóteles, pero se ha aceptado científicamente sólo a partir de 1904 gracias al psicólogo estadounidense G. Stanley Hall. Su gran mérito es de haber validado la existencia de la adolescencia identificando unos procesos biológicos hoy conocidos como pubertad y de haber popularizado estudios sobre ella. También se le adscribe la promoción del estereotipo del comportamiento y personalidad adolescentes como necesariamente turbulentos y rebeldes, lo que él definía con el término proveniente de la cultura romántica alemana *Sturm und Drang* (tormenta e impulso) y para lo que no tenía pruebas científicas (Jaffe 16). Sin embargo, el trabajo de Hall tuvo y sigue teniendo mayor impacto en las diferentes teorías sobre la adolescencia porque reconoció todos los factores o fases constitutivos de ella: lo físico, cognitivo, emocional y social. Así su trabajo facilitó la conceptualización importante de Lawrence Kohlberg de la capacidad de los adolescentes de razonamiento moral sofisticado, lo que los distingue de los niños (Jaffe 24). En los estudios psicológicos de la adolescencia a través del siglo veinte se ponía enfásis en varios aspectos de esa fase de vida según el enfoque principal de las diferentes corrientes en psicología. Los psicoanalíticos Sigmund y Anna Freud así se concentraron principalmente en lo instintivo y en la relación de los adolescentes con los miembros de la familia nuclear, mientras que Jean Piaget se enfocó en el desarrollo intelectual y reconoció la habilidad del adolescente de razonar de manera abstracta (Heaven 20). Lerner explica el desarrollo de la definición actual de la adolescencia y los distintos ramos de la psicología adolescente a través de la polaridad entre lo biológico y lo social, lo que la ciencia conoce como el *nature-nurture issue* o el debate sobre qué tiene mayor importancia en el desarrollo psíquico de los humanos: la genética o el medio social (31). Hoy en día los psicológos están de acuerdo que hay una interacción entre los dos, y que son interdependientes; la escuela moderna de *constructivismo* también destaca el papel activo del individuo mismo en su propio cambio (Moshman xviii-xix).

Hay que tener en cuenta que la adolescencia como una fase de cambio y pasaje de la niñez a la adultez no existe en todas las sociedades y es relacionada a la industrialización y al nivel de vida de la sociedad (Jaffe 16). Aunque muchas sociedades no industrializadas marcan ese pasaje con varios "ritos de iniciación", ellas no reconocen una fase intermedia entre la niñez y la adultez. La pubertad como la fase del cambio biológico es incontestable, pero la sociedad tradicional de Samoa, por ejemplo, no reconoce el cambio en el comportamiento de sus adolescentes (Danesi 14). Puesto que la literatura adolescente corresponde a la idea y el hecho de que la adolescencia como una fase sí existe, es necesario tener en cuenta que el adolescente como su destinatario es también condicionado y formado por la sociedad en la cual nace y se inicia. Los cambios en la sociedad han facilitado la adolescencia y van facilitándola en cada vez mayor medida: "adolescence in modern Western societies often lasts well past age 30; in fact, adulthood is never achieved by many individuals." (Moshman xxi)

1.3. Problemas de definición: infantil, adolescente, juvenil

Uno de los problemas teóricos en la definición de la literatura adolescente ha sido su distinción de la literatura infantil. La toma de conciencia de la existencia de un género literario diferente a la literatura infantil también inicia la discusión sobre cómo nombrarlo adecuadamente.

Igual que al adolescente la sociedad moderna lo considera menor de edad, incapaz de sobrevivir solo, la literatura adolescente se considera o parte integral o subdivisión de la literatura infantil, muchas veces llamada la literatura juvenil.[1] La sociedad educa y controla el desarrollo del niño y adolescente a través de las escuelas y la educación obligatoria que incluye la literatura en su currículo. La separación de la literatura infantil de la adulta, es decir su diferenciación, empieza sólo en el siglo diecinueve, mientras que la literatura adolescente se introduce un siglo más tarde y

[1] Juan Cervera nota que la literatura juvenil puede y suele a veces abarcar tanto la literatura adolescente como la literatura infantil (255). Los estudios importantes que toman esa perspectiva son los de Enzo Petrini y Marc Soriano, pero las editoriales mismas a menudo usan el término "juvenil" para designar la literatura destinada a los niños.

eso sólo en algunas culturas del mundo occidental donde el nivel de vida permite "el lujo" de invertir en una literatura adecuada al público lector adolescente. Igual que las escuelas siguen el currículo de adecuación a la edad de los alumnos en sus materias, las editoriales contemporáneas promocionan y recomiendan libros ficcionales para edades determinadas tanto en España como en Norteamérica, normalmente usando las etiquetas "a partir de los 6, 8, 10, 12 y 14 años". Este método, tanto escolar como publicitario, de recomendar textos para cierta edad de un modo evita la designación directa de "infantil" y "adolescente", y podría aplicarse a varias edades de la adultez también. Aunque las editoriales nominalmente distinguen la literatura infantil de la literatura juvenil, el campo parece bien unido en comparación con la literatura general que no tiene una designación "a partir de 20, 30, 40, 50 etc." pegada en las tapas o estantes de las secciones de las bibliotecas y librerías. Es decir, la literatura adolescente es más próxima a la literatura infantil que a la literatura adulta porque las instituciones sociales en forma de editoriales y juntas de educadores y bibliotecarios la sitúan allá y así le niegan la legitimidad de una fase autónoma de desarrollo.

En la España contemporánea la literatura para adolescentes generalmente se designa como literatura juvenil y se trata o bajo o junto con la literatura infantil (Borda Crespo; Cervera; García Padrino; Teixidor). Antes de explicar mis razones por qué considero que sería correcto tratar la literatura para adolescentes como género separado sea de la literatura infantil, sea de la literatura adulta o general, voy a reflexionar sobre la polivalencia inoportuna del término "joven" y su uso en el caso de la literatura destinada a los adolescentes. Como ya he mencionado anteriormente, es válido referirse a los niños como "jóvenes", pero aún más común es el uso del término "jóvenes" para los recientemente iniciados a la adultez por el hecho de trabajar, tener propia familia y/o vivir independientemente de sus padres, o se trata de las personas de aproximadamente 18 a 30 años de edad.[2] Desde la perspectiva de la sociedad, la entrada a la adultez también se marca por la terminación de los estudios y en el campo de la literatura eso designa la madurez para meterse en la lectura de

[2] En la psicología contemporánea, esa fase en la vida normalmente se designa "young adulthood" o "emerging adulthood" (Lerner; Arnett).

cualquier tipo de ficción general. Sin embargo, con la emergencia de la cultura juvenil muy poderosa, en la literatura general también empieza a crearse un subgénero que trata principalmente los temas de interés de esos jóvenes mayores y a menudo se designa literatura juvenil o la literatura para los jóvenes[3]. Por todo eso, los términos "joven" y "juvenil" relacionados con la literatura sea solamente adolescente sea la adolescente y la infantil juntas, parecen inadecuados y demasiado vagos.

Otro problema terminológico resurge con la resistencia de los críticos en llamar esta literatura "adolescente" por el sentido peyorativo que suele tener el término "adolescente" mismo, y por lo cual en Norteamérica es más frecuente el nombre la literatura *joven-adulta*[4] (Donelson y Nilsen 6). Este nombre también se puede ver como concesión a los destinatarios adolescentes mismos, quienes, según unas encuestas de los psicólogos norteamericanos, prefieren ser llamados jóvenes adultos a adolescentes (Arnett 8). Pero, con esta designación reaparece la problemática del concepto de los "jóvenes" y la discrepancia con la clasificación de la psicología y sociología contemporáneas que consideran los jóvenes adultos a aquellos que terminaron la adolescencia.

La mayoría de los críticos norteamericanos y españoles reconocen a los adolescentes como destinatarios de esta literatura pero se abstienen de llamarla *adolescente* (Cervera; Teixidor, García Padrino; Donelson y Nilsen; Herz y Gallo). A pesar de sus connotaciones peyorativas, el término *adolescente* me parece el más correcto porque define mejor los destinatarios de esta literatura que se define por sus intereses y capacidades tanto intrínsecamente – por sus temas y estilo – como por sus formas de producción, distribución y promoción en el mercado. Diferente a los niños, los adolescentes de las sociedades occidentales participan en una gama de instituciones sociales adultas, como los bares, las discotecas, los conciertos de música

---

[3] En España esta literatura es muy abundante y sus autores como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Pedro Maestre y David Trueba a menudo se designan "los nuevos narradores españoles". La obra de estos narradores en gran parte corresponde a, o bien refleja las tendencias literarias de los escritores de la generación X norteamericana, Douglas Coupland, Bret Easton Ellis y otros (Knutson 92).

[4] En español no es posible formar el adjetivo de este sintagma de manera que lo hace el inglés. Por eso es necesario llamarla "la literatura para los jóvenes-adultos".

pop y otros, pero igual que los niños, todavía están muy atados a sus familias y a la escuela. Todo esto se refleja en la literatura que trata de captar ese mundo con su semántica específica y por eso merece ser considerada un género separado de la literatura infantil. Por otro lado, por el hecho de que esta literatura todavía se publique en unas editoriales con ciertas reglas de adecuación del material literario a los que, según la orden social, todavía no pueden actuar ni vivir independientemente, hay que distinguir la literatura para los adolescentes de la literatura para los jóvenes ya adultos legalmente. Por eso considero el término *la literatura adolescente*, que designa la literatura para los adolescentes, el más preciso y más adecuado.

1.4. Diferenciación teórica de la literatura infantil y la literatura adolescente

Aunque no hay un consenso sobre cómo definir la literatura adolescente, las discusiones sobre ella sugieren una conciencia y creencia que el género en sí existe. El hecho de que su destinatario es distinto, ¿es suficiente para tratar la literatura adolescente separadamente de la literatura infantil? Por una parte, parece inconsecuente que la literatura adolescente se trate independientemente de la infantil, porque las dos tienen muchos rasgos en común, como la predeterminación de sus destinatarios, la función educativa, y la posición marginal de las dos literaturas en la crítica e historia literarias. También comparten los mismos patrones editoriales, es decir se publican espalda con espalda en unas editoriales especializadas. En España tales editoriales abundan: Noguer, Juventud, Molino, SM, Alfaguara infantil y juvenil, Espasa Leo con Disney y Juvenil, Anaya, Edebé, etc. Pero, ciertas circunstancias suscitan una discusión aislada sobre la literatura adolescente: ésa es un fenómeno más reciente que la literatura infantil y es aún más marginalizada en la crítica literaria, por lo cual es necesario reconocer su diferencia más bien que argüir por su autonomía.

La literatura infantil va aceptándose e incluyéndose tanto en el estudio crítico sobre la literatura como en los programas de los departamentos de la literatura mientras que la literatura adolescente todavía está por reconocerse de ese modo. Es

muy probable que algunas obras destinadas a los adolescentes se estudien también bajo la literatura infantil pero eso también reafirma su posición de marginalizada, es decir, no reconocer la diferencia de su lector y de su poética es una forma de marginalización. Caroline Hunt nota que la ignorancia crítica sobre esa literatura puede atribuirse a dos factores (7). Primero, a su historia reciente, cuyo inicio verdadero se marca con el auge de las novelas adolescentes que ocurrió en los años setenta del siglo veinte en Norteamérica. Segundo, el reconocimiento reciente de la adolescencia como una fase prolongada de maduración en el mundo occidental, es decir, el concepto mismo de adolescente tal como lo conocemos hoy, se ha articulado y se ha separado con retraso del concepto del niño. La imagen del adolescente en la sociedad occidental contemporánea suele criticarse mucho, particularmente en asociación con las "maldades" del consumismo, la influencia de los medios de comunicación de masas, las idolatrías de las estrellas pop y deportivas, la preocupación por el aspecto físico, el uso del argot raro y escandaloso, la drogadicción, el suicidio etc. También, la experiencia de la adolescencia raramente es un recuerdo agradable y la perspectiva del adolescente inmaduro a menudo se considera hasta vergonzosa, así que la identificación con él no encuentra mucho interés por parte de los adultos. La niñez, al contrario, suele ser idealizada, añorada y absuelta de todo error, culpa y sentimiento malo.

El adolescente se distingue del niño no sólo por su experiencia de la maduración sexual y emocional sino también por su mayor capacidad de pensamiento abstracto, es decir el adolescente ya puede catalogar y concebir, entender y crear con plena conciencia (Heaven 20). En el campo de la literatura eso significa que un adolescente puede concebir y detectar lo literario, razonar y comparar los varios aspectos de la literatura, y de tal modo practicar la crítica literaria (Donelson y Nilsen 43). Pero eso no significa que los adolescentes puedan inmediatamente entender y disfrutar de los clásicos literarios, al contrario, muchos profesores de literatura han descubierto que los clásicos a menudo repugnan a los lectores jóvenes porque no se identifican con el tema de esas obras ni les encanta su estilo, así que para llegar a una

apreciación y comprensión de los clásicos los maestros norteamericanos sugieren la lectura anterior de las obras escritas para los adolescentes con temas semejantes (Herz y Gallo 9; Reed 5; Donelson y Nilsen 45). Tal uso de la literatura adolescente es un gran logro de los educadores en cuanto promueve la lectura y el razonamiento crítico de los adolescentes con respecto no sólo a las obras literarias sino también a los temas que afecten sus propias vidas y formación inmediata o futura.

Caroline Hunt define *la inmediatez* el rasgo más distintivo de la literatura adolescente, el que corresponde a la necesidad de los adolescentes de dedicarse a los temas más próximos y más relevantes para su vida corriente (7). Hunt también considera que la inmediatez distingue la literatura adolescente de la literatura infantil porque, a la diferencia de los adolescentes, los niños pueden disfrutar más de un libro escrito hace 50 años (7). Aunque la actualidad de la problemática corresponda a la mayoría de los textos escritos para el público lector adolescente, la conceptualización de Hunt descuida que la diferencia puede que resida en el hecho de que la mayoría de la literatura infantil se base en la imaginación y creación de los mundos fantásticos, mientras que la literatura adolescente tiende a comprometerse más directamente con la realidad cotidana. Sin embargo, la inmediatez y la temporalidad de las obras adolescentes se pone en tela de juicio con la existencia de las obras que están fuera de esas reglas y teorías, como El señor de los anillos de Tolkien (Sklar 419), el clásico fántastico de la literatura adolescente y general. Un enorme éxito mundial entre varios tipos de público, incluyendo los adolescentes, últimamente ha sido la serie de libros fantásticos sobre Harry Potter de la autora inglesa J. K. Rowling. El interés y hasta manía literaria que han provocado estos libros desafían la teoría de la inmediatez como el rasgo distintivo y más importante para evocar el interés del lector adolescente. Por otro lado, si el mismo concepto de la inmediatez se pone en la perspectiva posmoderna de las realidades virtuales de los videojuegos, televisión, vídeos, y otros, se puede hasta concluir que la fantasía se ha hecho una parte constitutiva de la realidad de los adolescentes contemporáneos.

La única literatura adolescente es, de hecho, la que se promociona como tal en el mercado literario, porque intrínsecamente - por su estilo, lenguaje o temas - es imposible definirla bien. Sin embargo, es necesario ofrecer una definición intrínseca operacional de ella para poder estudiarla. Entonces, ¿qué es lo que hace que esta literatura sea distintivamente apropiada para los adolescentes? En primer lugar, la literatura adolescente trata de adoptar el discurso adolescente, el cual incluye los siguientes elementos: el argot o estilo narrativo muy próximo al habla oral, el enfoque narrativo en el protagonista adolescente, a menudo realizado por la técnica de narración en primera persona, los temas de interés adolescente, desde los universales y cotidianos, como el amor, la muerte, la autodeterminación y la construcción de la identidad, hasta los específicos problemas personales y/o sociales como el divorcio de los padres de un adolescente, la homosexualidad, el embarazo, la anorexia etc. El discurso adolescente experimenta un cambio incesante, por lo cual su definición es imposible. Precisamente por eso parece importante estudiar y trazar la historia de la literatura adolescente, antes y después de su reconocimiento por parte de los estudiosos en la enseñanza de la literatura en las escuelas y por parte del mercado literario aproximadamente en los años sesenta del siglo veinte.

1.5. La(s) historia(s) de la literatura adolescente

La historia de la literatura adolescente se traza con dificultad porque no hay una definición clara de ella. Así sus críticos e historiadores tratan de incluir en su historia tanto todo lo leído y gozado por el público adolescente como todo lo escrito para ellos. Sin embargo, aunque con tales criterios la historia de la literatura adolescente se hace demasiado vaga e inclusiva, el conocimiento sobre la intencionalidad de los autores y la recepción de los libros son unos hechos siempre importantes para la formación y conceptualización del género mismo.

El criterio de popularidad, así como el de accesibilidad han alojado los libros como Robinson Crusoe (1719) o La isla del tesoro (Treasure Island, 1881-1882) en el centro de debates acerca del inicio de la literatura adolescente en la crítica europea.

Tanto las obras de Defoe y Stevenson como el David Copperfield (1849-1850) de Charles Dickens, un ejemplo también muy citado, son consideradas *literatura ganada*, es decir, son textos escritos para el público general, pero especialmente bien acogidos por los adolescentes de su época (Cervera 13; Borda Crespo 20). Los que consideran Robinson Crusoe y La isla del tesoro precursores del género adolescente actual, corren el riesgo de designar todo el género aventurero e identificar la aventura como el rasgo principal de lo adolescente, tal como lo hizo Fernando Savater, eminente filósofo y escritor español contemporáneo (41). Lo aventurero-heróico es un motivo tal vez más repetido en la historia de la literatura y, por consiguiente, demasiado amplio para pertenecer a un género específico, es decir, la novela adolescente se subordinaría de tal modo a la novela de aventuras en general.

Los críticos españoles tienden a seguir dos líneas históricas en el desarrollo del género hoy generalmente designado como *la narrativa juvenil*: una es la del *bildungsroman* o la novela de aprendizaje, y la otra es la de las novelas de aventuras (García Padrino, "Libros" 552; Borda Crespo 98-99). Dado que los dos géneros han existido a través de toda la historia literaria, es muy difícil determinar el inicio del género adolescente y despegarlo de la historia general de la novela. Juan Cervera toma en cuenta la cuestión del destinatario principalmente, por lo cual traza la historia del género a partir de la narrativa francesa de contenido moral y didáctico, escrita por Madame Leprince y A. Berquín, puesto que sus obras fueron destinadas específicamente a los adolescentes y dedicadas a su formación (Cervera 256). Pero su intención de moralizar y educar en primer lugar más que entretener provoca duda al considerarla como verdadero inicio de la literatura adolescente que se ha establecido en el mercado literario como un género en sí a partir de los años setenta del siglo veinte.

Los críticos norteamericanos tienden a rechazar todo lo escrito para los adolescentes antes del siglo veinte por el hecho de que hasta entonces la adolescencia no había sido reconocida como etapa autónoma en el desarrollo humano. Sin embargo, el hecho de que se refieren a libros clásicos como Little Women

(Mujercitas) de Louisa May Alcott o The Adventures of Huckleberry Finn (Las aventuras de Huckleberry Finn) de Mark Twain, en sus estudios del género adolescente indica que no es fácil excluir las obras escritas en el siglo diecinueve sólo porque ellas fueron consideradas obras para los niños y/o adultos, y no para los adolescentes en aquel entonces (Donelson y Nilsen 413-432).

Otra línea de pensamiento crítico, que no se ha arraigado en España hasta ahora, explora más a fondo los rasgos intrínsecos de la novela adolescente de los años setenta en adelante, y parte de ellos en busca de la historia del género. Aunque esta corriente crítica no resuelve el problema de definir la literatura adolescente, logra identificar ciertos rasgos suyos que prevalecen en las obras que las editoriales promocionan como adolescentes. La novela The Catcher in the Rye (El guardián en el centeno) del autor estadounidense J. D. Salinger, publicada por primera vez en 1951, se considera muy importante para el desarrollo del género. Esta obra ha tenido impacto en varias literaturas: Dagmar Grenz reconoce su influencia en la novela adolescente alemana mientras que el Oxford Companion to Children's Literature cita el libro como el más influyente a las novelas adolescentes inglesas (Grenz 173; Carpenter y Pritchard 519). La obra de Salinger también forma parte del canon occidental, según Harold Bloom, designando así su impacto en el desarrollo de la literatura en general, no sólo la adolescente. El libro introduce una voz fresca de un adolescente inadaptado, Holden Caulfield, quien cuenta sus peripecias y aventuras vividas en Nueva York cuando al ser echado de su último colegio privado, él intentó dejar su familia y empezar su vida independiente en otro lugar. Tanto su rebelión contra la escuela como la investigación sobre la propia identidad fuera de los modelos ya disponibles y preferidos por la sociedad hacen que la novela siga fresca todavía y los adolescentes la vayan acogiendo con entusiasmo, a pesar del hecho de que fue escrita hace más de medio siglo. Aunque la novela había sido destinada a y publicada para el público lector general, es distinta de otra literatura "ganada" porque tiene todos los rasgos intrínsecos de la novela adolescente que florece en los años setenta: la focalización en el narrador adolescente, el estilo narrativo oral y el tema de interés

adolescente. La trayectoria del libro en el ámbito escolar ha sido muy curiosa: desde una censura más rigurosa, por el lenguaje "malo" de Holden y por incitar a la desobediencia escolar, hasta la aceptación tan entusiasmada que algunos profesores requieren que sus alumnos escriban al autor sus impresiones sobre el libro por la red informática[5] (Donelson y Nilsen 439). El guardián en el centeno se ha inscrito en la cultura popular por medio de un incidente famoso y turbio: Mark Chapman, el asesino de John Lennon, el famoso cantante británico, reconoció que fue inspirado en su acto de asesinato por la obra de Salinger considerando a Lennon un mal y falso ídolo para la juventud (Salzberg 1).

El hecho de que el libro de Salinger ha promovido no sólo el uso de un tema de interés adolescente, sino también la voz adolescente en la cultura de posguerra, no ha sido considerado como suficiente para que la mayoría de los críticos reconozcan su papel decisivo en el desarrollo de la novela adolescente. Más bien prefieren marcar la nueva fase o el verdadero inicio del género con la publicación de la obra Outsiders (Rebeldes) de Susan E. Hinton en 1967[6]. A partir del 1967 aparece gran número de libros que introducen un acercamiento nuevo en la literatura destinada a los adolescentes y que Donelson, Nilsen y Reed designan *el nuevo realismo*. (Donelson y Nilsen 78; Reed 64). Esta narrativa se enfoca en los problemas actuales y a menudo tabú de sus adolescentes contemporáneos de manera menos censurada, en los temas como las drogas, sexo, violación, violencia entre los grupos juveniles, conflictos e intimidaciones escolares etc. Por eso las novelas representativas y elogiadas como Outsiders (Rebeldes), The Chocolate War de Robert Cormier (La guerra de chocolate), The Great Gilly Hopkins de Katherine Paterson (El gran Gilly Hopkins) y A Day No Pigs Would Die de Robert Newton Peck (Un día cuando ni un cerdo

---

[5]En la página web http://www.jdsalinger.com/ suben los lectores sus comentarios sobre los libros de J.D. Salinger, generalmente sobre El guardián en el centeno. La mayoría de las cartas vienen de los estudiantes que leen su libro en la escuela y admiten a menudo que es su tarea poner su comentario allá.

[6]La novela de Hinton se reconoce como de la nueva fase pero no se especifica si esa novela fue publicada para el público general o solamente el adolescente. Más bien, Donelson y Nilsen relacionan el inicio del género con la aceptación de los libros en rústica y con la introducción de la ficción adolescente en las escuelas.

moriría), también se designan *las novelas de problemas* (Donelson y Nilsen 77; Reed 65).

Lo que los estudiosos interesados en la literatura adolescente celebran con el año 1967 es, de hecho, un cambio importante en toda la literatura destinada a los menores de edad: el abandono de la romantización de la historia, es decir, el abandono de la creencia que los libros para los niños y especialmente los libros para los adolescentes deben tener un final feliz y un tono siempre optimista. La introducción del pesimismo, de las angustias y descripciones explícitas y hasta documentales de los conflictos sociales y de la maduración sexual y emocional, desestabiliza la noción de la literatura adolescente como previsible y formuláica. Según el elogiador de este turno en la literatura adolescente, Peter Hollindale, su éxito literario se debe a la apreciación de su lector y a la manera en que se compromete con su mundo el texto:

> ...over the years since 1970 a highly intelligent and demanding literature has emerged which speaks with particular directness to the young adult mind – the mind which is freshly mature and intellectually confident, mentally supple and relatively free of ideological harness. (317)

Algunos críticos dudan que sea posible que el autor adulto pueda salir de su perspectiva "adulta" y adaptarse bien a la adolescente e infantil (Zipes 39). Tales opiniones cuestionan la existencia del género mismo porque la perspectiva adolescente en la narrativa para los adolescentes la consideran falsa e imposible, es decir adulta. La discusión sobre los autores de las novelas adolescentes como unos adultos impostores en el mundo adolescente de hecho parece insustancial si se toma en cuenta que todo nuestro conocimiento teórico tanto sobre la adolescencia como la niñez es producto de la investigación de unos adultos. Dicho de otro modo, toda nuestra discusión sobre la adolescencia y la perspectiva adolescente no existiría si la sociedad no hubiera reconocido que ellas existían. También, ese reconocimiento se debe no sólo a la madurez y el saber sino a la experiencia de la adolescencia por parte de todos los adultos, la experiencia que de hecho facilita la conceptualización e investigación de la perspectiva de los adolescentes contemporáneos. No sólo el

enfoque en la discusión sobre los autores de la literatura adolescente debería ser bien diferente, como, por ejemplo, su decisión de dedicarse a tal perspectiva literaria que no les va a asegurar a los autores mucho elogio de la crítica literaria general y apreciarlos por esa actitud, sino también habría que apreciar la recepción de estas obras y la opinión crítica de sus lectores preferidos, los adolescentes, quienes son los únicos que pueden evaluar el "éxito" de la adopción de la perspectiva adolescente y la importancia de ese "éxito" para su recepción de la obra literaria. Por otro lado, el hecho de que los autores traten de adoptar una perspectiva diferente, y eso se puede extraer de sus textos, solamente afirma la existencia de un género literario especial.

1.6. La recepción crítica de la literatura adolescente

Tanto en España como en el resto del mundo occidental la literatura adolescente ocupa un lugar marginal dentro de toda la literatura, y se le presta poca atención crítica. Por razones del acuerdo social de educación obligatoria, todo lo adolescente, inclusive la literatura, se estudia principalmente en el campo de las ciencias educativas. En éstas se reconocen los valores didácticos de la literatura adolescente y son las únicas que la promueven en el mundo intelectual de la sociedad que valora su capacidad de procurar una transición adecuada al mundo adulto. A pesar de todo el mérito que le corresponde a las asociaciones educativo-bibliotecarias que procuran y guardan información sobre estos textos, en ellas no hay mucho lugar para un estudio más teórico y más en sintonía con las corrientes de la crítica actual, que ilumine mejor el género adolescente mismo y su relación con otras literaturas escritas en la época contemporánea de la posmodernidad.

La adolescencia como tema ha sido tratada en la ficción antes de su reconocimiento científico, generalmente en forma del *bildungsroman* o la novela de aprendizaje, formación o educación. El bildungsroman clásico, introducido como género particular en el romanticismo alemán, abarca la niñez, la adolescencia y la adultez del protagonista principal (Buckley 17). Puesto que la adolescencia ocupa la mayor parte del texto de un bildungsroman, cuya trama se identifica con los

problemas relacionados a ese período de la vida, se podría concluir que el bildungsroman tiende a tratar la adolescencia como un problema que requiere una resolución en forma de un acto o conocimiento que demuestre la maduración final del protagonista. Muchos de los bildungsroman son considerados clásicos de la literatura y muchos se estudian en las clases de la literatura en las escuelas, pero el hecho de que se enfoquen en la adolescencia no significa que estas novelas sean destinadas al público adolescente principalmente. De hecho, el bildungsroman puede ser escrito y destinado a los adolescentes, es decir es sólo una de las formas de la narrativa adolescente, igual que la novela de ciencia-ficción o la novela fantástica. Otro problema histórico del (sub)género del bildungsroman es que sus obras más famosas y más representadas en la cultura, una de las cuales son Wilhelm Meister Lehrjahre (Años de aprendizaje del joven Wilhem Meister) de J. W. Goethe, David Copperfield y Great Expectations (Grandes expectativas) de Charles Dickens, Der Zauberberg: Roman (La montaña mágica) de Thomas Mann, Demian y Siddharta de Hermann Hesse, La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa, tienen protagonistas de sexo masculino. El bildungsroman así generalmente retrata la adolescencia masculina y el problema de que ella representa para la integración a la sociedad regida también por los hombres (Lutes 2-3).

Es cierto que muchas novelas adolescentes tratan el tema del aprendizaje, formación, y de los ritos de iniciación a la adultez, pero es incorrecto identificarla completamente con el bildungsroman, como lo hace García Padrino (552-553). Donelson y Nilsen consideran que la introducción de los términos *el nuevo realismo* y *la novela de problemas* fue un truco prudente de las editoriales al final de la década de los años setenta que sirvió para ocultar y promover los bildungsroman al público adolescente (77). De cierto modo, la igualación de las novelas adolescentes con el bildungsroman es un intento de validar la literatura adolescente como literatura "seria," dado que las obras para los adolescentes anteriores al nuevo realismo se identificaban con la literatura "light" por su evasión de los temas difíciles y lenguaje muy censurado. Pero es cuestionable que las novelas de problemas se puedan

considerar verdaderos bildungsroman porque no tienen su estructura clásica de la inclusión de las tres fases de la vida – la niñez, la adolescencia, la adultez - en el tiempo narrado, sino generalmente comprenden una parte corta de la fase de la adolescencia del protagonista. Mientras que en los bildungsroman la adolescencia misma es un problema metafórico de la integración exitosa a la sociedad adulta y del pasaje a la madurez, en las novelas de problemas el problema es más específico y el desarrollo de la identidad del protagonista no es necesariamente la consecuencia de la resolución de ese problema. El problema, de hecho, muchas veces no se supera ni resuelve, como es el caso en el caso en la novela de problemas muy valorada del autor estadounidense Robert Cormier, The Chocolate War (La guerra de chocolate), donde el protagonista Jerry Renault se resigna a las relaciones malas entre los compañeros escolares y a la imposibilidad de cambiar la sociedad que lo rodea.

Dagmar Grenz toma esas diferencias en cuenta al definir un género nuevo en el modernismo alemán que denomina *la novela de adolescencia* (173). Según Grenz, la novela de adolescencia y el bildungsroman comparten el tema de la confrontación adolescente con la sociedad, pero lo tratan de manera distinta. Él considera la novela de adolescencia como una reacción al bidungsroman tradicional porque generalmente termina con la muerte del protagonista adolescente después de unas experiencias sociales malas, especialmente las del ámbito escolar, cuestionando así la sociedad misma en la cual el adolescente debería integrarse. A la diferencia del bildungsroman, la novela de adolescencia se concentra solamente en un par de días o meses en la vida del protagonista adolescente, es decir, ni abarca su niñez ni acaba en su adultez. Grenz así establece el verdadero precursor literario de la novela adolescente de tono pesimista que prolifera tanto en Alemania como en el resto del mundo occidental a partir del final de los años sesenta, pero la popularidad del género la adscribe al impacto y acogida impresionante transcontinental de la novela El guardián en el centeno de J. D. Salinger (173).

La consideración sobre el bildungsroman es importante para toda la narrativa adolescente porque ayuda a comprender su acogida por la crítica literaria y su

posición dentro de toda la literatura. Lo que se pone de manifiesto en las discusiones sobre el bildungsroman y la novela de problemas es una actitud estética inevitable de los críticos literarios quienes, aún cuando tratan de defender la novela adolescente, lo hacen en comparación con los valores clásicos de la complejidad y polisemia del contenido y del estilo narrativo. Así Peter Hollindale ofrece su concepto de *la novela adolescente de ideas* para definir el (sub)género de mejor valor en el campo de la literatura adolescente, que comprende los libros que "grow the mind a size larger", valorando así los logros intelectuales de estas novelas (317-318). Hollindale entonces propone y apoya la idea de la creación de un canon de literatura adolescente, pero eso no siempre se considera una idea buena, dado que excluiría muchas obras que no se asemejen a las canónicas de la discusión crítica y también se descuidaría de la opinión de los lectores de estas obras (Hunt 7).

En la edad contemporánea, gracias al mercado cada vez más susceptible a los impulsos culturales por la mayor sofisticación de la tecnología y modos de obtener informaciones, la narrativa – formada en mayor parte por las novelas – destinada a los adolescentes, se considera un género propio y se trata como tal. El mercado casi anula el debate sobre si la literatura adolescente debería definirse por sus receptores o por sus destinatarios. Las editoriales especializadas en literatura adolescente o juvenil, en la mayoría de los casos negocian con los autores sobre la definición y la promoción de "lo adolescente" en la obra, lo que invita, tal vez, demasiada discusión extra-literaria para que los críticos literarios traten esta literatura con igual entusiasmo a la literatura menos "guiada" por la censura y las fuerzas del mercado. Con publicar su obra en una editorial así, el autor renuncia a la acogida y crítica de la literatura general y se conforma con que lo lean los adolescentes y los pocos adultos interesados en la literatura de la cual, se supone, los adolescentes disfrutan y con la cual pueden identificarse mejor.

En España las editoriales de la literatura adolescente organizan el Premio anual para reconocer a sus autores y de tal modo crean un mundo autosuficiente e indiferente al desinterés crítico hacia sus publicaciones (García Padrino, "Vuelve").

Puesto que el auge de la novela adolescente coincide con el advenimiento histórico de la posmodernidad, se podría concluir que este género es inherentemente posmoderno, pero eso queda por investigar y evaluar en los ejemplos literarios mismos en los capítulos que siguen.

CAPÍTULO II:
EL POSMODERNISMO Y LA NOVELA ADOLESCENTE

2.1. Introducción al posmodernismo y la posmodernidad

La aparición del género adolescente en el mercado literario coincide con el inicio de la posmodernidad como época nueva en la historia de la sociedad y también con el inicio de la nueva poética en el arte denominada el posmodernismo. Estos fenómenos tienen lugar en los países del mundo occidental aproximadamente en los años sesenta del siglo veinte, pero el posmodernismo como un nuevo estilo artístico no se detecta en todas las expresiones culturales de la posmodernidad, sino que se articula y localiza generalmente en algunas obras de las artes bellas como la literatura, la arquitectura, la pintura y la escultura de esta época. El término posmodernismo también a menudo designa las consideraciones teóricas sobre la sociedad posmoderna, la cultura electrónica de mass-media y también la crítica literaria cuyo objeto de estudio es la literatura posmodernista. En mi trabajo, voy a situar las novelas adolescentes de la España contemporánea en el contexto posmoderno voy a considerar los siguientes fenómenos diferentes: los cambios socioeconómicos de la posmodernidad, la cultura electrónica de los medios de comunicación de masas, la literatura posmodernista culta, y las consideraciones sociológicas y filosóficas tanto sobre la cultura y sociedad posmodernas como sobre la identidad posmoderna. Los usos múltiples del término posmodernismo y la consecuente indeterminabilidad del concepto mismo reflejan también un nuevo estado del pluralismo tanto en la sociedad y en la cultura como en la teoría y crítica literarias. Así es importante tener en cuenta que no existe una sola ni unida teoría del posmodernismo, sino que hay varias. El reconocimiento de las minorías sociales tiene un papel muy importante en la existencia de la pluralidad de perspectivas en la posmodernidad; las reflexiones sobre la identidad de las minorías en la sociedad contemporánea, conocidas también como "las políticas de la identidad," son un tema muy vigente y van a ser consideradas también en la discusión sobre la identidad en la posmodernidad como un ejemplo de resistencia a los conceptos filosóficos sobre la identidad posmoderna.

Ya que el inicio de la posmodernidad depende del desarrollo económico y tecnológico de un país, en España la inauguración del nuevo pensamiento y pluralismo fue postergada hasta la terminación de la dictadura de Franco en 1975. Aunque el auge económico debido al incremento de los turistas internacionales en los años sesenta ya introdujo la ideología y la cultura posmodernistas del mundo occidental, fue la nueva democracia la que no sólo abrió el mercado español al resto del mundo, sino que también le reivindicó a España su pluralismo inherente por los marcados regionalismos - catalán, gallego, vasco, valenciano – para nombrar algunos mayores. Coincidiendo con eso, el género adolescente, es decir la novela que se dirige al público adolescente en el mercado literario aparece sólo en los años ochenta, cuando empieza el posmodernismo cultural a gran escala en España reforzado por una dinámica cultura juvenil conocida como *la movida* (Larson 110).

La literatura adolescente, particularmente la novelística, comparte no sólo las condiciones de coexistencia con otras formas culturales posmodernas, sino algunos rasgos principales también. Su aparición en el mercado procede del sistema de las industrias culturales en las cuales la mercadotecnia y los mecanismos del mercado juegan un papel importantísimo tanto en el detectar y definir la demanda, como en el guiar y promover la oferta de la expresión cultural. La juventud se convierte en una fuerza social y cultural muy importante con el surgimiento de la cultura pop muy poderosa (Kahane 190). Con la redefinición de la cultura en el posmodernismo, la cultura pop no sólo se reconoce como la cultura de la mayoría, sino también se convierte en objeto de mucha atención académica, especialmente por parte de la nueva (inter)disciplina de los estudios culturales.

El estudio académico de la literatura empieza a incorporar las formas literarias populares al mismo tiempo que la literatura designada posmodernista trata de incluir formas y temas anteriormente considerados bajos, borrando de tal modo el desnivel entre lo alto y lo bajo. La crítica y las prácticas literarias son más variadas que nunca – el feminismo, la literatura diaspórica y poscolonial, la literatura ecológica, la literatura *queer*, la literatura de minorías etc.- y se trata de representarlas igualmente

en la academia. En esta pluralidad de discursos literarios, el término posmodernismo designa un estilo de escribir que a menudo no se diferencia fácilmente de otras tendencias literarias.

Dentro de ese panorama literario muy heterogéneo y rico, la literatura adolescente todavía no encuentra un lugar, es decir, todavía no se estudia como una expresión literaria de y en la posmodernidad. A través del análisis de sus conexiones con la cultura y sociedad posmodernas por un lado, y el posmodernismo literario por otro, trataré de demostrar que esta literatura merece ser representada y estudiada por la crítica literaria y cultural, y que los estudios sobre ella podrían enriquecer el conocimiento de la literatura y cultura en la posmodernidad.

2.1.1. La posmodernidad: el capitalismo tardío

Hoy en día es generalmente aceptada la idea de que la posmodernidad como época histórica empieza en los años sesenta del siglo veinte y que está todavía en efecto a principios del siglo veintiuno. A partir de los años sesenta aproximadamente ocurren muchos cambios económicos, se organizan unos movimientos sociales y unas innovaciones tecnológicas empiezan a modificar la sociedad también. La posmodernidad se establece en la mayoría de las sociedades y culturas en todo el mundo gracias al establecimiento del mercado global, a los nuevos medios de comunicación, y a la nueva forma de capitalismo transnacional, aunque no en todas en la misma medida (Connor 45). Este nuevo tipo de capitalismo, que suele designarse tardío o avanzado normalmente se considera la principal causa de la época nueva de la cual emergen también la sociedad y culturas nuevas (Spitzmesser 7).[7] El capitalismo tardío consiste en nuevos modos de producción manejados no sólo por tecnologías innovadoras sino también por un nuevo sistema de esparcir las fábricas por el mundo, especialmente por los países menos desarrollados, para obtener costos

[7] La razón para eso puede originar en el hecho de que la mayoría de los teóricos de la posmodernidad y el posmodernismo son afiliados al marxismo, la doctrina que considera el capital material y su producción la base de todas relaciones y actividades socioculturales. El capitalismo *a priori* es algo inoportuno para los marxistas porque establece clases en la sociedad y comodifica lo espiritual y cultural.

menores de producción. Así se establecieron empresas transnacionales que deben su existencia a una relación más flexible en la organización económica y sociopolítica en el mundo, gracias también al declive y a la desestabilización del modelo nación – estado en control del capital, su producción y distribución en el mercado global (Best y Kellner 13). Con mayor uso de la tecnología en la producción y el desplazamiento del capital, crecen tanto la producción como la burocracia en los países occidentales[8]. De tal modo se expande la clase media a la vez que aumentan su nivel de vida y el poder adquisitivo. Estos cambios también crean las condiciones para el establecimiento de los adolescentes como un grupo social particular tal como existe en la sociedad de hoy, es decir esto marca el inicio de la existencia social de los adolescentes.

2.1.2. La sociedad consumista y la posición de la juventud

El auge económico en el Oeste en los años cincuenta instigó así la creación de la sociedad y cultura consumistas tales como las conocemos hoy en día, y que incluyen no sólo "the increasing production and salience of cultural goods as commodities", sino también "the way in which the majority of cultural activities and signifying practices become mediated through consumption" (Featherstone 75). Al mismo tiempo y por razones similares surgieron los adolescentes en la sociedad con intereses, opiniones, necesidades, gustos y problemas propios. Los adolescentes como un grupo de mayor importancia y presencia en la sociedad se pueden considerar un subproducto del capitalismo tardío si se toma en cuenta el hecho de que sólo una década o dos antes eran la principal fuerza laboral en las fábricas o hasta los soldados en las guerras mundiales (Sternheimer 153). El nivel de vida más alto y los nuevos modos de producción les aseguraron un futuro diferente que incluye más posibilidades para expresarse culturalmente, para educarse y para formar y expresar su opinión como jóvenes-adultos, tal como ocurre durante la famosa década de los

---

[8] Por el dominio de la nueva tecnología informática, la posmodernidad también se designa como época pos(t)industrial o informática. (Best y Kellner 208)

sesenta (Kahane 186). Con eso viene su mayor representación en toda la producción cultural incluyendo la literatura.

Los jóvenes de edad generalmente universitaria fueron los principales protagonistas de las varias turbulencias sociales que marcaron los años sesenta. Por un lado, ocurrieron unas protestas estudiantiles en varios lugares del mundo – los EE. UU., Francia, México – y por otro, algunas minorías empezaron a reclamar sus derechos y vociferar su opresión social, como lo hicieron los negros en los EE. UU. y las feministas y activistas gay. Mientras que en Francia *los situacionistas*, un grupo de jóvenes artistas y activistas, se oponían a la rápida difusión y el establecimiento de la sociedad consumista que designaron como la sociedad de "espectáculo", en los EE. UU. se protestaba contra la guerra en Vietnam y el reclutamiento obligatorio (Best y Kellner 45). En México, las rebeliones estudiantiles reflejaron un fuerte sentimiento izquierdista también como reacción a las enormes cantidades de dinero invertido en la organización de los primeros Juegos Olímpicos en México en 1968. Aparte de ser activos sociopolíticamente, los jóvenes han sido instrumentales para la vanguardia pop en los EE.UU. (Huyssen 188), organizando festivales y estableciendo un nuevo código de comportamiento, el código de la informalidad (Kahane 23-25). En ese momento España estaba bajo la dictadura de Franco y la cultura occidental no le era muy accesible a la juventud española. Cuando se abrió el mercado y se importó el posmodernismo, la juventud se convirtió en su principal seguidor, pero su cultura no ha pasado por el período de resistencia a la cultura hegemónica como en los otros países occidentales, sino que se hizo la dominante en el momento de establecer su propia cultura los jóvenes (Allinson 265).

Con su activismo los jóvenes de los años sesenta han establecido un ideal del poder revolucionario de la juventud y junto con los activistas de las minorías raciales y sexuales han ido cambiando la imagen de la sociedad y sus estructuras (Kahane 186). La cultura de pop-rock, por ejemplo, ha iniciado un nuevo modelo social de comportarse, de hecho, como un adolescente rebelde tal vez por toda la vida porque la vida de un rockero representa el rechazo de obedecer o participar en las instituciones

sociales de educación y de trabajo de las 9 a las 5, el matrimonio y la familia tradicional, etc. El sueño de ser rockero es todavía actual después de cuatro décadas, y el libro Banda sonora del autor Jordi Sierra i Fabra retrata como la perciben y viven dos generaciones posmodernas españolas, el padre y el hijo, un *baby boomer* y un miembro de la generación X.

2.1.3. La generación X

El concepto de la generación X se usa a menudo para definir a la generación de los jóvenes quienes suceden a los *baby boomers* y se distinguen de ellos por sus valores y comportamiento. Es un concepto muy discutible y bastante vago que introdujo y popularizó el autor canadiense Douglas Coupland con la publicación, primero de un artículo de periódico, y después de su libro muy exitoso Generation X: Tales For an Accelerated Culture. Para Coupland, esta generación consiste de los jóvenes nacidos entre 1961 y 1966, pero su marco se amplía en estudios posteriores. Howe y Strauss, en su libro 13th Gen incluyen en la generación X a todos los que nacieron entre 1961 y 1981, mientras que Acland reformula un poco esa designación considerando la "X" a toda la juventud que llega a la mayoría de edad a fines del siglo veinte (Acland 32). Hay críticos como Epstein que consideran esta generación únicamente como una subcultura, que coexiste con otras subculturas juveniles. La generación X para Epstein abarca sólo una subcultura de los jóvenes también designados "slackers" (vagos), que se asocian con la música *grunge* y la cultura de rock alternativo, promovidas principalmente por el grupo estadounidense muy influyente *Nirvana* y su líder Kurt Cobain (18). Ese grupo llegó a ser popular a principios de los años noventa y encontró la mayoría de sus aficionados en los adolescentes y los jóvenes en general de aquel tiempo. Los rasgos principales de la generación X generalmente coinciden con excepción de la música *grunge*: la experiencia de vivir en las afueras y a menudo en familias divorciadas, el consumo de la comida *McDonalds*, la adicción al canal televisivo de música pop *MTV* y a la

cultura audiovisual de videos y videojuegos, el pasivismo político, la falta de ambición, la desilusión en la vida, y el uso de las drogas (Epstein 21).

A partir de los rasgos mencionados, es bastante lógico que la juventud contemporánea se considere un problema social o sea que se represente como tal, porque la descripción dada no alude a nada positivo (Brooks 1; Giroux 24). Se debe mucho esa imagen negativa al suicido de Kurt Cobain en 1994, el músico más influyente y más representativo de la ideología de la generación X, porque ese acto no sólo inspiró algunos suicidios juveniles, sino que también inició la tendencia a relacionar todos los suicidios adolescentes con el estilo de vida de la generación X, el uso de drogas principalmente. La muerte de Kurt Cobain ha tenido un impacto global, cosa que las novelas adolescentes españolas atestiguan: una de las novelas que analizo lleva el título La muerte de Kurt Cobain y en ella todo el mundo de la protagonista y narradora Sandra Escudero revuelve alrededor de Cobain (Santos). En las novelas El síndrome de Mozart y El bostezo de puma, Cobain es también la referencia pop más importante en cuanto a la representación de la identidad colectiva de la juventud española (Moure).

Mientras que las novelas adolescentes atestiguan la influencia de algunos íconos pop como Kurt Cobain y su esposa Courtney Love a los jóvenes españoles, los críticos españoles reconocen que por medio de las fuerzas rapidísimas del mercado global de la cultura pop y por semejante experiencia de la vida social en la posmodernidad, el concepto de la generación X se transfiere y se aplica muy fácilmente a la juventud española (Pereira-Muro 327). Igual que en el resto del mundo occidental, la juventud de hoy representa un problema social en España, particularmente por el alto nivel de drogadicción (Pereira-Muro 290). El comportamiento y estilo de vida juvenil típico para la generación X en España no se detecta al mismo tiempo que en el resto del mundo occidental porque España ha vivido su *boom* de expresión creativa posmodernista y de la actividad juvenil subversiva solamente en los años ochenta. La generación juvenil de los ochenta en España se conoce como *la movida* y se caracteriza por una actividad cultural muy rica

de los jóvenes intelectuales españoles, centrada alrededor de la revista La luna de Madrid (Larson 110). Los críticos como Allinson notan la pérdida de la creatividad y del entusiasmo para la actividad política en los años noventa, tanto como el auge de los problemas sociales relacionados con el alcoholismo y la drogadicción (Allinson 271-271).

Los críticos Gaines y Giroux advierten que la imagen problemática de la juventud contemporánea se debe a su representación en los medios de comunicación de masas como una amenaza al orden público que remonta a los años cincuenta (Gaines 227, Giroux 29). Giroux considera la industria de Hollywood y la cultura mediática como responsable de esta imagen de la juventud que pone su conducta aberrante - el uso de drogas y varios tipos de delincuencia - en primer plano (29). Por eso los sociólogos y críticos culturales como Giroux y Brooks destacan la necesidad de analizar todos los aspectos de la cultura juvenil para ver que esa cultura tiene mucha creatividad en sus subculturas, las cuales tratan de resistirse a esa imagen negativa en los medios. Carmen Pereira-Muro así destaca el trabajo de los jóvenes españoles en "ONG" (Organizaciones No Gubernamentales) que "trabajan por la paz, la ecología, o la ayuda a países en proceso de desarrollo" (290), mientras que Kahane lo hace a nivel del mundo occidental, viendo así la juventud posmoderna de manera más positiva. Kahane también cita World-Wide Survey on Consciousness of Youth, según la cual la mayoría de los jóvenes del mundo occidental se sienten contentos de sus vidas, dato que para él se debe al hecho de que ellos tienen mucha libertad para elegir lo que quieren hacer, y para organizar y crear su propia cultura como quieran (Kahane 185). La literatura adolescente puede proveer unos materiales muy útiles para la investigación de las maneras en que funcionan los grupos adolescentes, las subculturas y generaciones enteras. Sus temas frecuentemente son sociales y abordan muchos asuntos considerados problemáticos como el uso de drogas, el consumo de alcohol, y la anorexia, entre otros. Aunque esté escrita generalmente por escritores adultos, hay que tener en cuenta que esos adultos son los que muestran un interés más profundo en los problemas de los adolescentes que los producentes de las películas

adolescentes de Hollywood. Se puede decir con confianza que los escritores de la literatura adolescente no se guían por motivos de obtener beneficios materiales, puesto que esta literatura no vende millones de copias – salvo la excepción notable del fenómeno de *Harry Potter* - y generalmente es muy desconocida. La posición marginada de la literatura adolescente se debe también a la nueva jerarquía de la cultura en la posmodernidad y a los nuevos conceptos que de ella se tiene.

2. 2. La cultura posmoderna : el cambio de la definición

En la posmodernidad la cultura deja de ser centralizada y monolítica con formas y modos bien jerarquizados según su valor y significado para un pueblo, estado y nación. Con el pluralismo posmoderno que aprecia varias perspectivas y diferencias étnicas, raciales, sexuales y otras, se habla de la cultura en plural también, es decir, se habla de las culturas (Hutcheon, "A poetics" 45). Las bellas artes como la pintura, la escultura, y también la literatura pierden su primacía en la sociedad reformada, debido especialmente a las nuevas formas culturales mediáticas más atrayentes y generalmente más accesibles a un público mayor, tales como son el cine y la música pop.

Según Fredric Jameson, "la cultura explosiona" en la posmodernidad con las nuevas formas y medios de reproducción mecánica, pero al mismo tiempo se comodifica, es decir obtiene valor material y se guía por las ganancias materiales (48). La cultura ya no se asocia solamente con las bellas artes, sino abarca "both lived practices and artefacts or performances, understood as symbolic systems" (Graham y Labanyi 5). También, las nuevas formas culturales, como el cine y la televisión, basados en la reproducción mecánica, hacen que la cultura sea más accesible a un público mayor, y, de ese modo obtiene el carácter de más popular y más democrática. La cultura también se convierte en más "ordinaria" por su tendencia a aproximarse a un mayor número de consumidores, y por consiguiente las nuevas formas y modos de (re)producción desempeñan un papel más prominente (Williams 6).

La cultura posmoderna en general, y la cultura juvenil posmoderna en particular tienen muchos rasgos principales en común: en ellas predominan las nuevas formas audiovisuales de expresión con textos integrados, tales como son los videos de música o películas, es decir lo que se suele llamar la cultura pop. O sea, como opina C.L.Acland: "We have lived through an era in which the distinctions between popular culture and youth culture appear to have vanished."(44) Desde los años sesenta, cuando los jóvenes introdujeron una cultura distinta, más divertida y más a su gusto, hasta hoy en día, los jóvenes mismos han sido los destinatarios y consumidores principales de la mayoría de los productos culturales posmodernos. No es necesario ir más allá de nuestro televisor para determinar que cuando lo encendemos un alto porcentaje de los programas promueve imágenes juveniles y atiende a los gustos e intereses del público joven. Los jóvenes, especialmente los adolescentes, demuestran el cambio rápido de las modas culturales tal vez mejor, e inician y se afilian a varias subculturas alternativas a la dominante como *punk, rave, hip-hop, rap, skinheads* etc. Tanto la cultura dominante como las subculturas juveniles generalmente no se basan en unos gustos literarios comunes de sus partidarios. Más bien, el criterio de su afiliación nacerá de su gusto musical, del tipo de ropa que llevan, y de las películas y programas televisivos que ven (Epstein 15).

2.3.2 La posición de la literatura en la cultura posmoderna

En los años sesenta empieza el debate sobre la muerte de la literatura en la posmodernidad, principalmente porque los nuevos medios van sustituyéndola rápidamente con nuevas formas culturales de tipo audiovisual (Kernan 1). La idea de muerte es claramente simbólica, al contrario, es posible argüir que todo es ficción y todo es literatura en vista de nuevas teorías sobre la historia como una narración (Simpson 23). La idea de la muerte de la literatura tiene dos facetas principales: la primera tiene que ver con la pérdida de su posición central en la producción cultural de un país, y la segunda marca el cambio dentro del sistema de valores y conceptos literarios principales. Los cuarenta años que han pasado desde el inicio de ese debate

han demostrado que la literatura no ha desaparecido del mercado cultural occidental, sino al contrario, el mercado sigue aumentándose y los libros se hacen más disponibles y accesibles gracias precisamente a los medios electrónicos, la más meritoria siendo la red informática. Tampoco se ha desarraigado la literatura de los currículos escolares y sigue siendo representada en ellos más que otras formas culturales. Por eso es dudoso que la literatura sea discutida solamente en las universidades, como opina Alvin Kernan (5). No sólo que no es discutida solamente allá, sino que algunas literaturas, como la adolescente, todavía no han llegado a ser discutidas en los departamentos de literatura, lo que atestigua que el proceso de la reestructuración y cambio de la institución de la literatura todavía no se ha completado y que el posmodernismo todavía no ha cumplido su fin programático[9].

Según John Beverly, la literatura siempre ha tenido una posición central, elitista e imperialista en la historia de la literatura latinoamericana (2). Igual opinión de la literatura en general expresaron otros críticos izquierdistas, Herbert Marcuse y Terry Eagleton (Kernan 2-3). La literatura tiene la insignia de elitista porque requiere educación y en el pasado esa educación ha sido posible para muy pocos. El estudio y la enseñanza de la literatura han reforzado el canon literario, un conjunto de libros generalmente más valorados tanto por sus características estéticas representativas de un período, momento y estilo históricos, como por su alejamiento de lo mismo, por lo que son considerados innovadores. Las voces minoritarias de los grupos marginados que resurgen con el posmodernismo, unas de las más influyentes siendo las feministas, desconstruyen ese canon, denunciándolo como principalmente masculino y eurocéntrico. La disolución del canon afecta la institución de la literatura, reevalúa sus valores y conceptos, aunque su posición en la sociedad y en la cultura también cambia por los nuevos medios y modos culturales, principalmente la televisión y el cine.

Por ser mediada únicamente por la palabra escrita, la literatura no tiene muchas oportunidades ni posibilidades para ser la forma más atractiva en los tiempos

---

[9] El programa a que me refiero es mi percepción de la reestructuración del canon literario con la aceptación de las varias literaturas de las minorías que hasta el posmodernismo no fueron reconocidas.

de medios predominantemente audiovisuales[10]. Sin embargo, el hecho de que se fía sólo en el poder de la palabra, tal vez aumente una función muy importante de la literatura - la identificación del lector - porque en la literatura se dedica más espacio a la explicación y descripción de las emociones que en otras formas culturales y, en el caso de la literatura adolescente en especial, a los procesos de la maduración psicólogica. Emili Teixidor, el autor de las obras literarias para los adolescentes, define la posición de la literatura adolescente dentro de toda la cultura adolescente con respecto a esta función de la literatura precisamente:

> Para aprender las cosas de la vida ya está la calle o la televisión, que pueden hacerlo mucho mejor que los libros...Todas las materias escolares se dirigen a la razón. La única que se ocupa de las emociones y su expresión adecuada es la lectura...los libros que tienen que leer los niños y adolescentes, no importan por la moral que contienen, sino por las palabras y la estructura que forman y que les ayudarán a descubrir su identidad y un lugar estable en el mundo de inseguridades en el que crecen. (Teixidor 12)

Es con eso que los autores como Emili Teixidor cuentan cuando deciden escribir novelas para los adolescentes en vez de acercarse a ese público a través de los medios más preferidos por los adolescentes como son el cine, el video y la música pop. También es por eso que son muy frecuentes los motivos de escribir y leer en las novelas adolescentes, como para reforzar la idea de que la literatura 'sirve para algo' en el mundo posmoderno de espectáculos audiovisuales.

2.2.2. La literatura posmodernista

El posmodernismo designa un estilo expresivo que se define principalmente por su diferencia al modernismo en el arte. Su definición estética tiene raíces en la arquitectura, la cual es el único arte con un manifiesto publicado – Learning From

---

[10] La integración de la literatura con el arte visual se realiza en *los comics*, también llamados las novelas gráficas cuando consisten de una narración más larga. La historia de los comics en el posmodernismo cultural pertenece más bien a las formas pop culturales que a lo que se suele tratar como la literatura posmodernista en la crítica literaria. Puesto que las novelas adolescentes que son tema de mi estudio generalmente no tienen la forma de comic, voy a continuar tratando la literatura como principalmente textual. Eso no significa que todas las novelas adolescentes sean principalmente textuales; de hecho, la producción de los comics probablemente tiene números más grandes que la producción de las novelas adolescentes. También los comics generalmente son destinados al público juvenil.

Las Vegas – que salió en 1997 y en el cual se expresan unas tendencias artísticas y motivos de alejarse del modernismo tardío en la arquitectura, conocido a menudo como el estilo internacional (Jameson 2). La diferencia principal con respecto a la estética modernista reside en el turno hacia el populismo, y la inspiración en y la inclusión de los estilos históricos. El arte posmodernista, o por lo menos la arquitectura posmodernista, tiende a acercarse a un público mayor a través de la inclusión de lo que le es familiar, principalmente reciclando y yuxtaponiendo de modo ecléctico los varios estilos tanto artísticos como populares (Connor 82-83).

En la literatura se notan tendencias semejantes, aunque no parece que se haya renunciado al elitismo, que se considera un rasgo modernista, ni hay una estética declarada que ayude a definir las tendencias y objetivos artísticos de los escritores considerados posmodernistas. Por eso resulta difícil aclarar y abarcar todos los rasgos del estilo posmodernista en la literatura, así que la lista que proveo aquí es necesariamente una selección de rasgos de la narrativa posmodernista[11]:

1) *La codificación doble.* Es un rasgo muy común a los textos posmodernistas que se manifiesta más frecuentemente en dos formas principales: la parodia[12] y el pastiche. Generalmente este término designa la combinación de técnicas o temas históricos con los actuales, lo cual responde a una intención irónica y, a menudo, a una intención de nivelar lo alto y lo bajo, es decir lo elitista y lo popular. (Jencks 16)
2) *La narración fragmentada y desintegrada.* La fragmentación ocurre en varios niveles narrativos - la trama, el sujeto, el narrador - y sugiere la incongruidad inherente en todas las cosas y su irrepresentabilidad (Hassan 19)

---

[11] En esta lista aparecen rasgos que también se identifican como rasgos de la literatura modernista, como la narración fragmentada y la metaficción literaria. El posmodernismo adquiere y preserva muchas formas modernistas igual que apropia otras formas históricas, pero generalmente les asigna una función diferente.

[12] Más adelante en este en este capítulo el uso de la parodia en la literatura posmodernista se describe con más detalle.

3) *La narración abierta.* La narrativa posmodernista a menudo ofrece fines múltiples a la historia, o termina la historia bruscamente sin un fin convencional y lógico.
4) *Los niveles de narración múltiples y confusos.* Los narradores cambian al azar en la narrativa posmodernista, desestabilizan la integridad de la historia, y dificultan la interpretación. Simbolizan la preocupación con la multiplicidad de los mundos vividos y posibles, en vez de un solo mundo. (McHale 221)
5) *La autorreflexión y la metaficción.* Designa la reflexión literaria sobre los procesos de escribir y leer, es decir sobre su propio medio y otros textos literarios. Simboliza el juego con las convenciones narrativas y se usa especialmente para desconstruir el realismo literario. También refleja las consideraciones sobre la autoría, la originalidad y la autonomía artísticas.
6) *El compromiso con la historia.* La presentación de la historia como ficción y la relativización de la realidad y de la verdad histórica (Hutcheon, "A poetics" 7).
7) *La tendencia al tono lúdico, cómico e irónico.* El arte posmodernista no parece tomarse tan en serio, o presentar sus ideas como originales y verdaderas. Las referencias a otros textos, ideas y autores, junto con el eclecticismo, sugieren una resignación a la autonomía y originalidad artísticas (Best y Kellner 137).
8) *Mayor interés y uso de las referencias de la cultura pop.* La cultura pop a menudo se da como el tema, motivo o discurso predominante en la narrativa posmodernista y puede tener varias funciones. Por ejemplo, puede constituir un nivel narrativo separado, un texto dentro del texto o paralelo a otro subtexto, y nivela de ese modo los discursos altos y bajos en la cultura.

La literatura posmodernista y la literatura adolescente escrita en la posmodernidad no tienen muchos rasgos en común porque se destinan al público distinto con competencias e intereses literarios diferentes. La preocupación por el lector y su deleite de la lectura también se puede considerar un rasgo posmoderno al considerar

que mucho arte posmoderno muestra tendencias de acercarse a un público mayor y ser menos elitista. La literatura posmodernista generalmente mantiene un alto nivel de experimentación literaria que requiere una dedicación del lector no muy identificable con el adolescente contemporáneo. Sin embargo, en el Capítulo III me dedico a demostrar en unos ejemplos literarios que la literatura adolescente logra incorporar algunos rasgos de la literatura posmodernista, tales como la autorreflexión, la parodia y el discurso pop, adaptándolos al destinatario adolescente, para entretenerlo y educarlo al mismo tiempo. La autorreflexión y la parodia a menudo se estudian como parte de la metaficción literaria, un rasgo tan prominente de la literatura posmodernista que a menudo se lo considera el rasgo más notable de las obras literarias posmodernistas.

2.2.2.1. La metaficción como modo de expresión posmodernista

> Posmodernismo es la falta de inocencia. El escritor hoy no es inocente, sabe que hay otros libros detrás. Pero el lector tampoco lo es. Es imposible jugar con el lector como si fuera la primera vez que se escribe un libro. Por eso, la única solución es jugar sobre, y a partir de, esta falta de inocencia.(Umberto Eco, citado en Villanueva y Viña Lista 338)

Lo que Umberto Eco designa como posmodernismo en la literatura equivale a lo que muchos críticos norteamericanos reconocen como metaficción en el nuevo tipo de escribir popular en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos. Las obras de Thomas Pynchon, Susan Sontag, John Barth, Donald Barthelme y otros demuestran una preocupación mayor por el tema mismo de escribir y por el tema de ficción o ficcionalidad (Lucy 82). La ficción sobre la ficción, o la metaficción, es un tema tan frecuente en la novelística del posmodernismo que se considera parte de la escritura posmoderna misma. Es un rasgo estilístico más libresco y erudito que popular porque es fundamentalmente teórico y va más allá de la simple trama narrativa, invitando a pensar de manera crítica sobre la literatura, los procesos de escribir y leer, y a través de eso sobre la naturaleza de lo ficticio en relación con lo real. Según Patricia Waugh, el propósito de este tipo de ficción es el de llamar la atención "to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality"

(Waugh 2). Linda Hutcheon define la metaficción como un "process made visible," refiriéndose a los procesos de narrar y leer (Hutcheon, "Narcissistic" 6). Ella distingue dos tipos principales de metaficción: la narrativa y la lingüística. Cada uno tiene su versión patente y disimulada, es decir el comentario sobre la propia naturaleza ficticia del texto puede ser expresado claramente o no, puede interrumpir la narración o no (Hutcheon, "Narcissistic" 7). Los elementos metaficticios entonces pueden ser varios siempre que comprendan una alusión al hecho de que la narración que uno está leyendo fue escrita y - por ende - es ficticia. Por ejemplo, en su obra Snow White, Donald Barthelme interrumpe la narración con una encuesta para el lector sobre el cuento que está leyendo y le recuerda de la naturaleza ficticia de ese cuento en que él, el lector, tiene un papel muy importante y constitutivo de la narración misma (Hutcheon, "Narcissistic", 143). Desde la apelación al lector en el texto narrativo, hasta la inclusión de un personaje que está escribiendo el libro que el lector reconoce como el libro que se está leyendo, todo esto funciona en el nivel de lo metaficticio, y por lo que se puede argüir que invoca una ponderación sobre los procesos de construir no sólo el mundo y la historia ficticios, sino también el mundo real.

Barth y Hutcheon afirman que la metaficción no es una innovación literaria del posmodernismo, sino que su tradición en la novelística remonta a Don Quijote y Tristam Shandy, así que se la puede considerar una convención literaria inherente al género novelístico mismo (Barth 209; Hutcheon, "Narcissistic" 24). En el posmodernismo el autor es siempre lector también y el uso frecuente de la intertextualidad, la mención de otros libros y otros protagonistas literarios, o de la parodia, la apropiación de una forma literaria con intención de desconstruirla y afirmarla a la vez, afirman la autoconciencia de esa posición suya. Con su alusión a la propia naturaleza construída, la metaficción se distingue del realismo tradicional decimonónico en el que la ficción se presentaba como la realidad.

Los elementos metaficticios son frecuentes en la literatura adolescente y su uso lo voy a analizar en el siguiente capítulo. Esos elementos no son centrales en las

novelas adolescentes a las que me dedico, es decir, no sería justo llamarlas metaficticias, pero afirman una relación con la tradición literaria contemporánea. Los autores la emplean también para explicar y afirmar su decision de escribir novelas adolescentes en vez de otra literatura que se tomaría más en serio por la crítica (esta opinión la apoyo con ejemplos literarios en el capítulo siguiente). Por otro lado, esos elementos defienden la necesidad de la literatura en nuestra época, especialmente en vista de la cultura juvenil no literaria tan abundante: los adolescentes a menudo escriben sus propias novelas u otro tipo de ficción, lo que les sirve para dejar su propio testimonio de los sucesos en que participan (Okupada, La muerte de Kurt Cobain) o les sirve para distinguirse de otros adolescentes más integrados a la cultura y sociedad dominantes (El síndrome de Mozart, Laluna.com).

A menudo, la necesidad de la literatura, precisamente del acto de escribir, en las novelas adolescentes está vinculada con el tema de la construcción de la identidad. De ese modo, la literatura adolescente combina dos temas y conceptos importantes del posmodernismo, la metaficción y la construcción de la identidad. Pero antes de explicar qué es la identidad posmoderna y cómo se construye, voy a abarcar otro tema muy importante en el posmodernismo, la relación entre lo alto y lo bajo, lo elitista y lo popular en la cultura, y especialmente en la literatura y teoría posmodernas.

2.2.2.2. ¿El desnivel superado entre lo alto y lo bajo?

En las culturas y las sociedades ciertos valores representan lo alto o lo culto, y otros lo bajo o lo poco culto. La designación de uno y otro se reconoce como relativa y construída socialmente: "'High'culture…is possessed by the 'cultured'; 'low' culture is what is enjoyed by the 'uncultured', by those who do not have culture." (Graham y Labanyi 6) Desde la perspectiva del canon artístico, lo alto constituye lo mejor y lo más valioso para la experiencia humana, mientras que lo bajo designa lo que no tiene valor. Lo bajo hasta se ha considerado peligroso en el sentido de que puede corrumpir al ser humano, y particularmente su percepción de la realidad. En la antigüedad, se temía algunos libros poco cultos, y los clásicos como Don Quijote o

Madame Bovary, por ejemplo, retratan los peligros y las concecuencias de leer muchas novelas consideradas bajas de calidad. El miedo a la literatura baja se ha desvanecido en la época contemporanea y se ha ido reemplazando rapidísimamente por otras formas y medios culturales de la posmodernidad, tales como son los videojuegos, la televisión y la red informática. A pesar del hecho de que muchos de los productos pop culturales hoy en día se consideran maléficos, y por ende "bajos", se cree y se supone por parte de muchos críticos influyentes que la cultura y el arte posmoderno superan o "nivelan el desnivel" entre la cultura alta y baja (Huyssen 143). Si hay un programa o una idea fundamental que una los distintos aspectos de la cultura posmoderna, ése sería la desnivelación entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, por lo menos en las formas culturales tradicionales como la arquitectura, la pintura y la literatura.

Leslie Fiedler, uno de los primeros teóricos del posmodernismo literario, propone la idea de que la literatura tiene que ser más entretenida y celebra a los autores que incluyen lo popular en sus novelas[13] (272). La cultura popular, que hoy en día es cada vez más la cultura mediática (Kellner 18), se ha convertido en un tema muy popular de la literatura y representa un campo semántico muy rico de referencias y símbolos. Un ejemplo es el autor argentino Manuel Puig, quien usa en su obra literaria motivos, personajes y argumentos provenientes de las películas para establecer una relación con su público, pero también "para elevar la 'novela' hasta el plano superior, fantasioso y casi mítico, del 'romance'"(Villanueva y Viña Liste 354). El gran cambio entre la literatura modernista y la literatura posmodernista con respecto a la cultura y literatura populares es, en efecto, que ésas ya no representan un tabú y una amenaza a los valores de los lectores.

Según Andreas Huyssen, el único arte que se puede considerar verdaderamente posmoderno es el que supera esta división entre lo alto y lo bajo

---

[13] Leslie Fiedler de hecho rechaza todo que se valora en la literatura posmodernista – la ironía y la metaficcionalidad -por parte de otros teóricos. Según él, la literatura del posmodernismo debería alejarse de la preocupación por su naturaleza misma, librarse de mucha introspección que se hacía en la literatura modernista. Paradójicamente, celebra al autor John Barth, cuya literatura es muy experimental y metaficticia.

cultural poniendo los dos al mismo nivel (194). En la opinión de Linda Hutcheon, la literatura posmodernista trata lo alto y lo bajo cultural igualmente en el sentido de ironizar a ambos a través de la parodia ("A theory" 41). Estos dos críticos, como la mayoría de los críticos literarios que hablan de lo popular, toman en cuenta la literatura popular, es decir el conjunto de narraciones que tienen estructuras simples, generalmente lineares, con tramas previsibles y personajes típicos. Los primeros estudios críticos sobre esta literatura los hizo la escuela de Frankfurt como parte de su estudio sobre las industrias culturales. Horkheimer y Adorno vieron toda cultura de masas como muy peligrosa principalmente porque ellos mismos fueron testigos del modo en que la había usado Hitler durante su gobierno para indoctrinar al pueblo alemán. En su libro After the Great Divide, Andreas Huyssen define el rechazo de la cultura popular como el rechazo de la cultura feminina, porque las principales lectoras de las primeras novelas populares fueron precisamente las mujeres (44-62). Con la introducción de la cultura feminina a la cultura posmoderna gracias al movimiento feminista, los valores de lo alto y elitista se reconocen como masculinos y discriminatorios. La cultura posmoderna entonces trata de reivindicar la cultura feminina y una de las estrategias es la aceptación de las formas populares tanto históricas como contemporáneas.

Igual que en la vida posmoderna de un adolescente regular, la cultura pop ocupa una posición importante en las novelas adolescentes. La cultura popular constituye el mundo referencial tal vez más importante de esta narrativa, y sus funciones son varias. En eso, la literatura adolescente se parece a lo que la crítica literaria designa "la literatura posmodernista". Algunos creen que el uso de los elementos populares en la literatura atrae a un público mayor, pero éste es uno de los temas más discutidos en la teoría literaria. A saber, el solo uso de la cultura popular en la literatura no significa que la literatura sea accesible a todo tipo de lector. Por ejemplo, es poco creíble que las novelas de Barth y Pynchon sean legibles para un público lector mayor. De hecho, todo depende de como lo popular se emplea y transforma, es decir, es posible tratarlo de manera muy teórica e intelectual que no sea

comprensible al lector ordinario. La accesibilidad al público general y el interés que éste tendrá por una obra posmodernista se tiene que estudiar obra por obra y va a depender de muchos factores, como, por ejemplo, el nivel de la experimentación en técnicas narrativas que usa el autor, la familiaridad del lector con esas técnicas etc. La tendencia de usar lo pop en la literatura es uno de los argumentos más convincentes para separar la literatura posmodernista de su antecedente, la literatura modernista. No sólo en la literatura, sino en todas las expresiones creativas posmodernistas se nota la tendencia de "superar el desnivel" entre lo alto y lo bajo, como lo nombra uno de los primeros teóricos posmodernistas, Leslie Fiedler (277). Un recurso muy común de hacerlo es el uso del *double-coding*, es decir, el uso de dos códigos, uno "culto" y otro "popular" (Jencks 14-15).

2.2.2.3. La parodia posmodern(ist)a

La parodia se considera a menudo la forma artística más dominante del posmodernismo porque la doble codificación y la autorreflexión característica del arte posmodernista le es inherente. De modo parasítico se apropia de un(os) text(os) o una(s) forma(s) histórica(s) para subvertirla(s) (Dane 10). Cuando se dedica a subvertir un texto concreto, la parodia es "específica", mientras que cuando se compromete con todo un género, es "genérica." (Rose 51) La parodia ha existido desde los inicios de la literatura misma, y tiene su origen en la comedia griega de Aristófanes (Dane 17). Hoy en día la parodia es un modo artístico que se apropia por varias formas culturales, es decir, no es únicamente un recurso literario.

Según Margaret Rose, la crítica modernista fue la primera que reconoció los valores metaficticios de la parodia, pero fue la que desatendió sus valores cómicos también. El posmodernismo reivindica lo cómico a la parodia, opina Rose, tanto en la teoría como en la práctica en las obras de Jencks, Eco, Bradbury y Lodge (242). Mientras que Rose define el carácter de la parodia posmodernista solamente en relación con la parodia modernista, es decir, con el reconocimiento de sus elementos cómicos, Hutcheon cree que la parodia posmodernista es mucho más manifiesta e

instructiva en los procesos de codificación y de-codificación, es decir, le da las direcciones y pistas al lector para reconocer las obras y discursos que se subvierten ("Narcissistic", 90). Dentith cree que los artistas posmodernistas usan la parodia, es decir su apropiación de textos y estilos históricos, principalmente para codificar doblemente su entendimiento del presente (183).

La parodia no es un modo dominante en la literatura adolescente, pero existen algunos ejemplos de ella. La novela Laluna.com, la cual analizo en el Capítulo III, es un ejemplo de la parodia posmodernista compleja que apropia varios discursos – el discurso amoroso masculino en la literatura, la novela rosa, y el discurso de las revistas de corazón - para subvertirlos, y que funciona como parodia específica y genérica a la vez.

En ciertos aspectos, es lógico que la literatura adolescente no se dedique mucho al modo paródico porque trata de temas menores y locales en el sentido que negocia el significado dentro de su grupo local de los adolescentes. La literatura adolescente suele construir su relato de manera realista local, similar a la literatura de las minorías, siempre cuando abarca uno de los temas importantes para su comunidad, tal como la identidad, la muerte, los problemas con las drogas etc. En ese "realismo", la cultura popular figura como parte de la vida cotidiana y un mundo de referencias muy importantes para entender el discurso adolescente y su organización del saber. Sin embargo, cuando la obra adolescente se dedica a un género y trama más tradicionales y más arquetípicos a la literatura general, tal como es la novela rosa o la novela negra, el tono irónico y la parodia son más probables. Por ejemplo, en la serie de libros sobre el detective joven llamado Flanagan de los autores españoles Andreu Martín y Jaime Ribera, las tareas de Flanagan consisten en descubrir, por ejemplo, quién escribió una carta amorosa en la clase y a quién. El trabajo del detective se reduce así a los acontecimientos típicos en el mundo adolescente y la naturaleza de las tareas en tal ambiente es "ridícula", con lo cual se llega a ridiculizar al género detectivesco también.

2.3. La identidad, la adolescencia y la literatura adolescente

La literatura adolescente es un campo literario *par excellence* para el estudio de la identidad dado que la adolescencia representa la época en la vida humana cuando uno se enfrenta más intensamente con el asunto de determinarla. En la adolescencia, en el mundo occidental, se aprende cómo ubicarse en los varios grupos sociales, pero también se encuentra uno en un estado bastante neurótico de determinar lo que se quiere "ser" en la vida en términos de profesión y la correspondiente clase social, afiliación cultural o subcultural. En esta edad o fase de la vida también uno se conoce, afirma y se enfrenta con la propia sexualidad. Estos y muchos más factores operan en el campo del concepto psicosocial de la identidad del individuo. En ese tiempo de intensa introspección y – a menudo – egocentrismo, se desarrolla y mantiene una orientación muy subjetiva, pero al mismo tiempo se trata de establecerse en un grupo social, en una subcultura, pandilla que pertenecen a un grupo social mayor de la juventud. Es la época en que se dedica mucho tiempo a crear una narración personal que es, de hecho, la de la identidad (Holstein y Gubrium 124).

2.3.1. El cambio de la definición de la identidad

> Identity, in my view, is a mediating concept between the external and the internal, the individual and society, theory and practice. Identity is a convenient 'tool' through which to try and understand many aspects – personal, philosophical, political – of our lives...Identity is a process, and that is why it is difficult to grasp it (Sarup 28).

El concepto mismo de identidad pasa por una reformulación significante en el posmodernismo con la superación de las creencias liberales humanistas en la individualidad única, coherente y unida de los seres humanos, y el surgimiento de nuevas nociones de constructividad, discursividad, fluidez, fragmentación y multiplicidad que predominan en el discurso teórico sobre la identidad (Sarup). La identidad se concibe generalmente en dos niveles principales: el nivel colectivo o social y el nivel personal o individual, pero como indica la cita de Sarup, esos dos niveles no se pueden separar dado que la identidad es un proceso de constante negociación entre los dos.

Del discurso filosófico derridiano de la deconstrucción surge la idea de que la identidad humana es dependiente del sistema lingüístico y construida por él y, por ende, es desconstruible. La identidad se crea y se mantiene por y entre los diferentes discursos sociales en los cuales el individuo participa (McCallum 4). Puesto que esos discursos siempre están en un estado de desarrollo, la identidad se mueve y fluye también, adquiriendo siempre nuevos significados e interpretaciones. Los diferentes discursos o grupos sociales en que uno participa de hecho indican la naturaleza fragmentada y múltiple de la identidad; un adolescente puede comportarse como muy rebelde, por ejemplo, con su familia, y ser muy humilde y conformista dentro de su pandilla; dado que esos dos mundos normalmente se mantienen separados, su identidad es fragmentada e incoherente. La identidad se multiplica con el número de mundos en los cuales uno se realiza y representa a sí mismo. En la adolescencia, esos mundos sociales suelen ser la familia, la clase/escuela, el barrio/la pandilla, el club deportivo o cultural, la comunidad virtual, etc. Tampoco hay que olvidar las determinantes raciales, sexuales y étnicas que también añaden niveles a la identidad de un adolescente.

2.3.2. La identidad: el caso de las minorías

La identidad como tema de suma importancia se discute particularmente en los discursos sobre las minorías raciales, sexuales y étnicas en nuestra época posmoderna. Las minorías introducen la diferencia cultural en las sociedades y culturas antes representadas como homogéneas. Mientras que por un lado las minorías desconstruyen la idea de la identidad homogénea de una nación, por otro lado luchan por establecer y definir la propia identidad. La conciencia de su marginalización en la sociedad también descentraliza los viejos conceptos liberales humanistas de la condición universal humana e introduce la noción de diferencia. Las minorías, sin embargo, consideran problemáticos los conceptos posmodernos de la irrepresentabilidad de la realidad y de la heterogeneidad inherente de la identidad porque son contrarios a su lucha por representar y afirmarse en la sociedad como

grupo homogéneo[14]. Ellas quieren celebrar su identidad después de mucha negación, marginalización y exclusión, lo que supone la proyección de una identidad clara y consistente más bien que su pérdida. Aunque la perspectiva de los marginalizados cambia y desconstruye, por ejemplo, la historia oficial de un país, no están dispuestas a negar su propia ideología.

2.3.3. La identidad y las micronarraciones

Una de las más aceptadas definiciones del posmodernismo, la "la incredulidad a las metanarrativas", propuesta por el filósofo francés Jean–François Lyotard, de hecho puede servir para legitimar las identidades y realidades de las minorías y de otros grupos sociales. Según Lyotard, las metanarrativas como el humanismo, las religiones, las ciencias, el marxismo, reclamaban el conocimiento del universo y la humanidad de manera totalitaria hasta la época cibernética, que comienza después de la segunda guerra mundial. La informatización de la sociedad desestabiliza los sistemas que antes legitimaban el saber como objetivo y universal, y se pierde la confianza en ellos (Lyotard, xxiv). En estas circunstancias, en lugar de las metanarrativas florecen *las micronarraciones* que comprenden los saberes y valores locales de ciertos grupos o comunidades sociales. Así el discurso sobre la identidad de las minorías se legitima porque su realidad y su historia se construyen localmente y son bien recibidas siempre cuando no tratan de hacerse universales y reclamar saberes universales. Del mismo modo se comporta la juventud en la posmodernidad, operando entre los confines de su grupo social y negociando en ese espacio su identidad, cultura y realidad[15]. Análogamente a la fragmentación y localización de los saberes por grupos sociales, se puede legitimar la tendencia de la literatura

---

[14] Kellner y Best llaman esta lucha "identity politics" y la separan de la política de la identidad posmoderna porque a partir de los años setenta, estos grupos van separándose y fragmentándose, destacando una característica como la principal alrededor de la cual establecen su identidad. De ese modo, niegan los conocimientos posmodernos sobre la multiplicidad de la identidad. (274-275)

[15] El considerar la cultura juvenil como local puede debatirse como muy contradictorio al hecho de que la cultura juvenil es cada instante más global y los adolescentes se asemejan mucho en sus gustos musicales y las modas en varias partes del mundo. Hay que distinguir, entonces, lo universal de lo global: lo universal sería lo aplicable a todos: adultos, niños, adolescentes y ancianos, mientras que lo global definiría en este caso lo común para un grupo que existe en todas las sociedades occidentales.

adolescente a representar la realidad y la identidad de una variedad de grupos adolescentes. La literatura adolescente también funciona como una micronarración dentro de toda la producción literaria porque se destina a un público lector, los adolescentes, por lo cual es difícil hablar de sus aspiraciones a expresar unos valores universales. El modo en que se construye la identidad en las novelas adolescentes tampoco es universal y universalizador: se reconocen los varios sistemas en que el sujeto participa y las diversas maneras en que ellos modifican y negocian ese sujeto, desde la familia hasta las subculturas juveniles y los programas televisivos que ven. Igual que otros tipos de novelas escritas en la posmodernidad, las novelas adolescentes toman en cuenta varias perspectivas y aspectos de la construcción de la identidad, particularmente los factores como la raza, sexo, origen étnico, clase, religión. En las novelas adolescentes El síndrome de Mozart del autor Gonzalo Moure, y Okupada de la autora Care Santos, se dedica a retratar las minorías en España, y también se da mucha consideración a la clase social en la representación de sus protagonistas que pertenecen a "las mayorías". Así se da a conocer la heterogeneidad de las dos – las minorías y las mayorías – dentro de un grupo minoritario en la sociedad, y también se procuran las percepciones mutuas de unos y otros, es decir los discursos sobre la identidad de unos y otros.

2.3.4. La identidad y la sociedad consumista

El debate sobre la identidad en la posmodernidad es a menudo un debate sobre la identidad cultural, dado la explosión de los nuevos modos de (re)producción mecánica que han invadido todas las esferas de la vida humana (Jameson 48). La cultura constituye el contexto principal en que se negocia el significado y es imposible divorciarse de ella. Otro gran filósofo francés, Jean Baudrillard, ha ofrecido una interpretación bastante apocalíptica de la cultura, sociedad e identidad posmodernas. Baudrillard cree que las culturas industriales han creado una sociedad consumista de simulación y simulacro. Dado que la nueva tecnología y medios de comunicación se basan principalmente en la imagen que simula la realidad, como la

televisión o videojuegos, Baudrillard concluye que el uso creciente de estos medios causa que la sociedad posmoderna se guíe y constituya a base de las imágenes o signos principalmente. Para Baudrillard, el simulacro en la posmodernidad supone principalmente la deconstrucción y muerte de la realidad por la hiperproducción de sus copias que en fin la presentan como una construcción y como un juego de signos únicamente. El dominio de la imagen en la cultura posmoderna como puro significante sin esencia o referencia, Fredric Jameson lo explica como la pérdida del fondo, es decir el dominio de la superficie y del juego de los símbolos puros, los símbolos que se compran con el dinero (52). Tanto Baudrillard como Jameson ven en esto un peligro para la humanidad y, por consiguiente, para la identidad. El peligro consiste en la pérdida completa de la esencia y del significado, y también en el vivir basado en el consumo incesante de las imágenes de los simulacros de la realidad. Esta teoría "consumista" sobre la identidad en la posmodernidad se aplica bien a la literatura posmodernista, es decir la literatura posmodernista ofrece ejemplos literarios de la desintegración y pérdida de la identidad personal en la posmodernidad, y también se refleja en las consideraciones sobre la generación X, un asunto que analizo en el Capítulo IV.

2.3.5. La identidad en la literatura posmodernista

> Fragmentation and dispersal of the self occurs in postmodernist fiction at the levels of language, narrative structure, and the material medium (the printed book), or between these levels, rather than at the level of the fictional world. In other words, postmodernist fiction prefers to represent the disintegration of the self figuratively, through linguistic, structural, or visual metaphors, rather than literally, in the persons of characters who undergo some kind of disintegrative experience. (McHale 254)

En la literatura, la identidad se estudia a menudo como el concepto del sujeto del personaje literario. Como lo indica McHale, ese sujeto en la literatura posmodernista normalmente se representa como fragmentado, incoherente y desintegrado. El crítico Hassan considera que el posmodernismo "vacates the traditional self, simulating self-effacement…or its opposite, self-multiplication, self-reflection"(19). La literatura

adolescente no desconstruye al sujeto de esa manera, principalmente porque la idea de la identidad como algo a que se aspira es central a la adolescencia y al discurso social sobre ella. El único nivel en que el "yo" narrativo muestra conciencia de su naturaleza construida es el de los narradores como funciones metaficticias en el texto en las novelas Laluna.com y Okupada que se estudiarán en el capítulo siguiente.

2.3.6. La identidad en la sociedad y discursos cotidianos

Aunque la teoría y la literatura posmodernistas presentan la identidad como fragmentada e incoherente, en la vida cotidiana tanto de un adolescente como de un adulto, se la trata como si fuera precisamente lo opuesto, coherente y unida. Aún cuando uno reconoce las diferentes fases de su vida y sus comportamientos incoherentes, uno siempre trata de vincular y explicar las incoherencias con un relato mayor arraigado en ciertas causas y consecuencias. Si no existiera la idea de identidad como algo conseguible y firme, se perdería el sentido de las muchas instituciones humanas y principalmente de la escuela que le educa a uno a desarrollarse hacia una entidad estable (McCallum 4). Por eso, el sociólogo Mike Featherstone cuestiona si los postulados posmodernos, tales como la crisis de las metanarrativas o de la historia, representan la manera en que la mayoría de la población no académica percibe sus realidades y vidas cotidianas:

> Yet when faced by such sweeping generalizations and speculative assertions, we need to ask the question of how widespread these changes are, and whether the alleged crises extend beyond the crises of artists and intellectuals into the everyday culture of ordinary people (Featherstone 74).

De hecho, la mayoría de la sociedad considera que la identidad coherente es uno de los valores a los cuales se debería aspirar, dado que tanto la escuela como los medios de comunicación enseñan que tener una identidad congruente y estable no sólo es posible, sino muy deseable. A eso también puede que se deba la tendencia predominante de construir y representar la identidad de manera coherente en la literatura adolescente como un género literario apartado de los círculos académicos.

2.3.7. La identidad y la cultura pop

Hay críticos que detectan este problema de la diferencia entre la teoría posmoderna y la práctica social cotidiana, por lo cual dirigen su mirada a la manera en que se construye la identidad en la posmodernidad en vez de cómo se desconstruye. Douglas Kellner reconoce la posición de la cultura pop como principal en la creación de *la imagen*, que hoy en día muchas veces se identifica con el concepto de la identidad, especialmente con respecto a los jóvenes:

> ...in a postmodern image culture, the images, scenes, stories, and cultural texts of media culture offer a wealth of subject positions which in turn help structure individual identity... Rather than identity disappearing in a postmodern society, it is merely subject to new determinations and new forces while offering as well new possibilities, styles, models, and forms (257).

Dado que la identidad constantemente está en el proceso de construcción y negociación en relación con la sociedad, en la época contemporánea la mayor parte de esa negociación tendrá que ver con la cultura posmoderna. La identidad se elige, recicla y adapta a partir de una selección de todas las identidades ofrecidas o de todas las identidades representadas por los medios de comunicación de masas. Las identidades de las estrellas pop no representan solamente la imagen y el aspecto físico; los adolescentes también estudian y discuten sus vidas, sus actos y hasta sus poéticas. Así, por ejemplo, la muerte de Kurt Cobain se ve como un acto simbólico que afecta la vida y las identidades de sus aficionados, cosa que analizo en el Capítulo III a través del personaje de Sandra Escudero, la protagonista principal de la novela La muerte de Kurt Cobain (Santos).

2.6 Conclusión: hacia el análisis

En mi análisis de la novela adolescente como expresión posmoderna voy a enfocarme sólo en aquellos aspectos del posmodernismo literario y cultural que es relevante para mi corpus literario. Las novelas adolescentes reflejan una sociedad y cultura contemporáneas, y sólo a veces, y a su modo se sirven de algunos elementos característicos de la literatura posmodernista, tales como la autorreflexión literaria y

la parodia posmoderna. Otro aspecto importante que también une la literatura posmodernista con la literatura adolescente en su contenido pero no tanto en su función es la presencia dominante de la cultura popular contemporánea. El tercer aspecto que une otros tipos de escritura en la posmodernidad, la escritura feminina y la escritura de minorías, con la narrativa adolescente es el asunto del sujeto y de la identidad. Mientras que en la literatura designada posmodernista la identidad se presenta como desintegrada y fragmentada, en las literaturas de las minorías y en la literatura adolescente, el énfasis se pone en el proceso de la interacción de los varios sistemas en la construcción y la negociación de la identidad. En los dos capítulos que siguen, me dedico al análisis de cómo se manifiestan y articulan todos estos aspectos – la autorreflexión y la parodia, la cultura pop y la identidad posmoderna - en algunas novelas adolescentes escritas y publicadas en la España contemporánea.

CAPÍTULO III:
LA POÉTICA POSMODERNA DE LAS NOVELAS ADOLESCENTES

3.1. Introducción a la poética posmoderna de las novelas adolescentes

Las novelas adolescentes que voy a analizar en este capítulo reflejan su condición de ser escritas en la época posmoderna y bajo la influencia de la literatura posmodernista de dos maneras: en su uso frecuente de elementos metaficticios en la narración, y en su compromiso con la cultura pop contemporánea. Mientras que la autorreflexión literaria como un recurso literario muy frecuente en la literatura posmodernista sirve para asegurar que estas novelas formen parte de la cultura literaria y promuevan la expresión escrita, las referencias a la cultura pop las certifican como parte de toda la cultura juvenil en la posmodernidad. El hecho de que las novelas adolescentes incorporan elementos metaficticios y pop en sus textos puede ser el punto de partida para validar la literatura adolescente como parte de la poética del posmodernismo que trata de borrar diferencias entre lo "alto" y lo "bajo," yuxtaponiendo y mezclando elementos de los dos en una sola obra literaria. En las novelas adolescentes que analizo en este capítulo la nivelación entre lo "alto" y lo "bajo" también se puede explicar a través de la misma función principal que desempeñan los elementos metaficticios y los elementos populares en ellas: la de acercar la literatura como medio de expresión al lector adolescente. A saber, esta función pone lo literario y lo pop cultural al mismo nivel puesto que les atribuye el mismo valor con respecto al objetivo de la literatura adolescente de ser dedicada a los gustos e intereses del público adolescente primariamente.

3.2. La autorreflexión: "Introdukzión klarifikadora"

Los teóricos reconocen que varios medios artísticos del posmodernismo suelen usar elementos autorreflexivos muy frecuentemente. Eso se explica con el reconocimiento de y la preocupación por la naturaleza problemática de la realidad. La literatura modernista ya ha rechazado la supuesta objetividad del narrador y su visión

objetiva de la realidad, igual que su papel del cronista de la época en favor de una perspectiva subjetiva y limitada en la percepción de la realidad. En el modernismo literario las técnicas narrativas de autorreflexión y metaficción a menudo funcionan como una respuesta a la visión no problematizada de la realidad en la poética del realismo literario, pero en el posmodernismo se adoptan y se emplean con aún mayor fervor para expresar las nuevas preocupaciones posmodernas con respecto a la naturaleza de, y relación entre la ficción y la realidad.

Así se considera que la autorreflexión posmoderna generalmente está relacionada con la construcción y deconstrucción de los mundos, sean reales como ficticios. Esos elementos nos invitan a una reflexión e interpretación que van más allá de la presentación y recepción típica de la ficción. En mi análisis, estos elementos, por su tendencia filosófico-teórica, serán considerados "lo alto" porque representan lo que algunas novelas adolescentes comparten con la literatura considerada posmodernista por los académicos. La autorreflexión es la reflexión sobre los propios recursos de la literatura, como por ejemplo su forma y sus técnicas estilísticas. Como lo explico en el Capítulo II, por el hecho de que con la invasión de las nuevas formas culturales electrónicas la literatura ha perdido su posición de centro, y eso especialmente en la cultura juvenil, la literatura misma redefine su sentido y su función. Creo que el uso frecuente de la autorreflexión en las novelas adolescentes tiene la función de reintroducir la literatura al público adolescente haciéndola más próxima a su mundo contemporáneo e invitándoles a los adolescentes a reflexionar tanto sobre su realidad cotidiana como sobre las cuestiones de estética literaria. En el análisis de las novelas Okupada, La muerte de Kurt Cobain y Laluna.com de la autora Care Santos trataré de explicar el cómo se adapta la autorreflexión al público adolescente y por qué esa autorreflexión refleja a su manera la condición posmoderna de la literatura adolescente.

3.2.1. En busca del/la autor/a de la "Introdukzión klarificadora"

Okupada es una novela que narra la historia de la ocupación de una casa abandonada en Barcelona. Esta novela sirve de testimonio de lo que constituye una ocupación típica, tal como el acto, los métodos y motivos de entrar en una casa deshabitada, y organizarse la vida en ella hasta el desalojo. Al mismo tiempo atestigua una ocupación específica en que se unieron unos jóvenes de orígenes e historias personales muy variadas, tales como Alma, la hija de un español rico, el futuro propietario de la casa habitada por el mismo grupo de okupas al que Alma pertenece, y Mustafá, un nómada kurdo sin país ni familia, un inmigrante reciente en España. El desalojo que enfrentaron estos okupas resultó muy trágico porque Kifo, un okupa que había sucumbido al consumo de drogas, se murió mientras se resistía a salir de la casa ante la policía. La historia se presenta como un escrito de la mayoría de los okupas que sobrevivieron la okupación, y tiene el propósito de narrar la "verdad" acerca de lo que pasó, es decir proveer razones y motivos que tuvo el grupo para ocupar y para comportarse como se comportó durante la ocupación y el desalojo.

La novela Okupada empieza con dos páginas de introducción al libro que explica que la novela la escribieron siete habitantes u *okupas* de esa casa y que el propósito de presentarla de ese modo es de contar esa experiencia tal como la vieron ellos mismos, sus protagonistas. Esta introducción es importante por el hecho de que claramente define a su público lector preferido y también indica el mejor método de acercársele. Eso significa no dejar a "esos narradores cretinos...que son uno solo y que fingen saberlo todo de todo el mundo, narradores oligárquicos, manipuladores y fascistoides" que cuenten su historia (14). La introducción también advierte a los adultos y a todos que están en contra de la expresión y en contra de las ideas de los okupas que dejen de leer la novela.

Al final del libro se explica que el libro fue publicado bajo el nombre de una escritora porque ésa era la única manera de hacerlo y porque ella ya tenía un negocio con la editorial para publicar una novela, pero no tenía inspiración para escribirla. Alma, una de los protagonistas, también menciona que esa escritora se la había

recomendado su amiga Sandra Escudero, quien ya había escrito un libro. Sandra Escudero es la protagonista principal de La muerte de Kurt Cobain, la novela que se presenta como si fuera autobiográfica, es decir escrita por Sandra misma, y de la cual hablo más adelante en este capítulo.

Tanto en la "Introdukzión" como en la parte final se comenta la manera en que "se creó" la novela. Todo el comentario sobre la manera en que se produjo la novela se puede considerar irónico si los personajes y su historia de okupación se perciben como ficticios, es decir, como si nunca hubieran ocurrido, y que toda la novela es en realidad la invención de la persona indicada en las tapas del libro. Al proclamar a sus protagonistas los verdaderos escritores de la novela, Care Santos dirige la ironía a sí misma como la escritora impostora de la novela, pero también inserta una crítica halagadora a su juego metaficticio:

> Dijo que nadie iba a creer que la historia era real y que todo eso de la falta de ideas y nuestra cesión de la novela le sonaría a todo el mundo como una genialidad de su imaginación de escritora (169).

Si el libro "de veras" cuenta la verdad sobre su propio origen y modo de escribir, Care Santos es una impostora puesto que no escribió el libro, sino solamente lo publicó como suyo, mientras que si el libro mismo está mintiendo acerca de la manera en que se creó, toda la historia de los okupas y de su deseo de contar la verdad sobre la okupación se pone en cuestión, puesto que en ese caso la historia no es nada más que la invención de la autora. En todo caso, Care Santos usa este recurso con razón, y parece como si ella quisiera que sus lectores se comprometieran con no sólo la historia sino también con la idea de que los jóvenes son capaces de escribir sus propias historias y verdades, y disfrutar de la literatura que propone unas visiones próximas e identificables para los lectores adolescentes. Care Santos también enseña o expone su teoría sobre cómo escribir una novela para jóvenes, es decir, ella inscribe la teoría del género en el género mismo. El juego con la propia identidad es una técnica muy común entre los autores posmodernos, tales como Paul Auster, Italo Calvino y José Luis Borges, quienes crean unos personajes literarios que llevan sus

propios nombres. Care Santos alude a sí misma en la novela como la autora falsa de modo autoirónico:

> ...aquella tía resultó ser una escritorzuela en plena crisis...empecé a entender su interés por nuestra historia: quería presentarla a los editores como si fuera suya, el invento de su imaginación....Se me olvidaba deciros que la tía con la que me puse en contacto, la amiga de Sandra Escudero, es ésa que sale en la foto de la solapa posterior. Su nombre figura en la portada. (Santos, "Okupada" 168-169)

La autorreflexión sobre la autoría de la obra también enriquece la lectura y le anima al lector a pensar más sobre el proceso de escribir una novela y el sentido de escribir en general. Los okupas escriben la novela para contar su propia verdad sobre su propia historia, es decir, no quieren que la presenten otros, como los medios de los comunicación de masas que se enfocarían en lo que quisieran ser e interpretarían a su modo únicamente algunos aspectos de la ocupación, y así no lograrían contar toda la "historia de amor" de una ocupación (Santos, "Okupada" 37).

3.2.2. ¿Una autobiografía falsa o robada?

Sandra Escudero, la protagonista, narradora y "autora" de la novela La muerte de Kurt Cobain es una adolescente de 15 años que pasa un verano sola en Madrid preparándose para los exámenes de los cursos que ha suspendido en junio. Se enfrenta a la posibilidad de haber perdido en un accidente aéreo a su mejor amiga, Merche, y también a las dudas que el novio de Sandra – Santi – y Merche tenían una relación mientras estudiaban y trabajaban en Nueva York. El avión en que tenía que regresar Merche se desplomó y Sandra pasa un par de días esperando noticias sobre ella.

En la novela La muerte de Kurt Cobain, los elementos autorreflexivos de narración son más ocultos y menos intensos, pero la mención de Sandra Escudero, su protagonista y "autora" en la novela Okupada, nos invita a reflexionar sobre la autoría de La muerte de Kurt Cobain, es decir si se trata de una autobiografía inventada o real, un texto robado o falso. Aunque no hay una introducción que clarifique la manera en que se presenta la historia, la técnica de narración en primera persona basta para crear la "ilusión" de que la autora de la novela, o más precisamente, la narradora

y focalizadora sea Sandra Escudero, una adolescente. A través de la historia el lector recibe señales de que lo que está leyendo podría ser la novela escrita por Sandra misma, es decir, ella no solamente narra sino también escribe porque su amigo Juan le había sugerido que lo hiciera. Cerca del final del libro, se informa al lector que así es, que Sandra sí escribió su primera y probablemente última novela, y que la razón por la cual la escribió es que algo alucinante le había pasado ese verano. Su historia es muy compleja e intrigante y "engancharía" a muchos, pero ella no refleja sobre el proceso mismo de escribir, sino sobre sus motivos:

> ¿Les interesaría a otros mi historia? ¿Me interesaría a mí la historia de otra chica que me contara la muerte de su mejor amiga y la traición del tío con el que salía? Creo que yo sería capaz de leer algo así sin encontrarlo aburrido y tal vez hasta me gustaran los detalles más sórdidos, como lo de mi hermano con sus dos chicas. "(Santos, "La muerte" 116)

La autoría del libro no se complica en el texto de La muerte de Kurt Cobain, es decir, no se entra en la discusión de quién es la persona indicada en las tapas si la verdadera autora es Sandra, pero el papel del escribir la novela parece ser similar al de la Okupada: Sandra cuenta su verdad, su visión, y así sale del anonimato. Tanto Sandra como los protagonistas de la novela Okupada son escritores atípicos dado que no se dedican a la escritura y lectura tanto como, por ejemplo, a la música pop y el cine, cosa común en la época posmoderna. Sin embargo, el escribir la novela se presenta como un acto y proceso importantes, especialmente para la presentación de los valores y creencias personales y colectivas, es decir para la construcción de la identidad personal y colectiva, asunto muy vigente durante la adolescencia en particular, al cual me dedico en el Capítulo IV.

3.2.3. Un epílogo antes del final: habla la narradora

> Antes que nada me presento: soy la narradora de esta historia. Casi no me conocéis, porque mi papel se ha limitado a encauzar la acción, a buscar un arranque (Barbate, ¿recordáis?) y a ceder la palabra a los personajes para que cuenten sus cosas…No hubiera vuelto a aparecer si ellos (los personajes) hubieran seguido contando, pero parece que ninguno se atreve a escribir el final de la historia. (Santos, "Laluna.com"134)

La novela Laluna.com relata la historia amorosa entre Cira y Amador, dos adolescentes que pasan de ser amigos y primos a ser una pareja. Al saber que Amador está enamorado de Cris, una estudiante nueva en su colegio y miembro reciente de su propio grupo Las Lokas, Cira se pone celosa y se entromete en la relación entre Amador y Cris. Ella se ofrece a Cris a escribir cartas amorosas a Amador por su parte y Cris lo acepta por tener miedo de perder a su novio por no saber expresarse bien verbalmente. Al darse cuenta de que Amador la quiere más por las cartas que recibe de ella que por ella misma, Cris decide confesarle el engaño acerca de su correspondencia amorosa, pero no logra hacerlo porque se muere practicando el *fly-surf* en Tarifa. Después de un año de haberse muerto Cris, Amador finalmente descubre que fue Cira la que le escribía correos electrónicos de amor, y se da cuenta de que él también está enamorado de ella.

En Laluna.com, la autorreflexión se emplea de la manera más manifiesta entre los tres libros de Care Santos, y claramente rompe la ilusión del mundo narrado. También rompe la ilusión de que la novela que estamos leyendo está escrita por Cira, su amiga Irene y Amador, puesto que la narradora informa a los lectores que ella tiene que seguir narrando sobre el desenlace de la historia pero no puede porque tiene un problema en la narración. Ella les habla directamente a los lectores diciendo que sus protagonistas no están haciendo nada para resolver la situación complicada, y les confiesa que le gustaría terminar la historia felizmente porque no le gusta el modo triste en que terminó otro libro con similar historia, Cyrano de Bergerac. Su interrupción autorreflexiva una vez más tematiza no tanto la naturaleza de la realidad o de la ficción, sino más bien las expectativas del lector, constituyendo de esa manera una reflexión sobre la función de la literatura. La narradora solamente confunde al lector con respecto a la identidad del verdadero autor de la historia, puesto que ella se contradice al afirmar, por un lado, que ella solamente "encauza la acción" y la apunta, y por otro, que ella estaría dispuesta a aceptar las sugerencias de los lectores porque se siente "perdida" y no sabe continuar su cuento (Santos, "Laluna.com" 136-137).

De este modo les sugiere a los lectores que ellos mismos son los escritores de la historia, queriendo aumentar la identificación del público adolescente.

La narradora imagina la situación en que en un aula grande y fría discute con los lectores los desenlaces posibles de la historia, pero termina bruscamente esa discusión imaginaria con los lectores imaginarios para dirigirse a los "verdaderos": "Regresemos a la realidad. No estoy con vosotros y me es imposible salir de estas páginas."(139)

En fin ella dice que esperará junto con los lectores a que los protagonistas hagan algo, si deciden hacer algo, lo cual es muy irónico, puesto que ya ha mencionado que ella misma tiene que sacarse del lío. Les "deja" a los protagonistas hablar otra vez pero regresa con sus comentarios al final de la historia, con un "Ahora sí, un epílogo" donde ella se sorprende de no encontrar a Cira y a Amador por ningún lugar a la hora de "salir a recibir los aplausos" (Santos, "Laluna.com"167).

Al afirmar que Amador y Cira no están presentes en el momento de contar el final de la historia, se ponen borrosos los mundos sugeridos como reales y ficticios por la narradora.Esta vez la narradora entra en la historia bajo pretexto de buscar a Cira y Amador para comunicarles que "ha encontrado el final para la historia" una escena final, pero resulta que su misma búsqueda es ese mismo final de la historia. Tal final confunde por su ambigüedad: ¿la narradora ha usado el final premeditado o ha encauzado otro final después de la búsqueda y el hallazgo de la pareja enamorada en el cibercafé Laluna.com (169)? El problema reside en el hecho de que la búsqueda se presenta en el tiempo presente, por lo cual es cuestionable la verosimilitud del acto de únicamente "encauzar" la acción y no inventarla.

En el epílogo, la narradora no sólo entra en la historia, sino que también sugiere una actividad física con su propia búsqueda de Cira y Amador, algo que crea un clímax inesperado en la historia porque nunca antes se había sugerido el contacto físico entre la narradora y los protagonistas. Tal acto aumenta la verosimilitud de la historia misma, es decir, de su ocurrencia real para el lector que cree que esta historia pasa o puede pasar en el mundo real, pero a la vez, el final es también metaficticio si

se interpreta la búsqueda como la manera y el proceso de terminar y cerrar el texto un escritor. También, la misma búsqueda puede que no sea física tomando en cuenta la forma de correos electrónicos que predominan en el texto, es decir, la búsqueda puede ser virtual, en el espacio virtual de la red informática. Un argumento para validar tal interpretación es que la narradora encuentra a sus protagonistas enamorados y escribiendo en la computadora en el cibercafé, un concepto ambiguo en sí porque puede ser un lugar tanto en el espacio virtual como en el espacio real, y ese cibercafé lleva el nombre Laluna.com, típico para un sitio web. Al sugerir la narradora que encuentra a sus protagonistas en los espacios virtuales, se hace aún más borrosa la divisoria entre el mundo real y el mundo ficticio, es decir, si toda la historia tiene lugar en el espacio virtual únicamente, ¿es la historia real o ficticia? El espacio virtual mismo muy popular entre los adolescentes que se encuentran en "chatrooms" nos invita a reflexionar sobre la realidad, es decir su "construcción", porque en él se crean o ocurren historias de amor como ésta cada minuto, y sólo hay que "encauzarlas." Al situar la acción en el espacio virtual, la narradora muestra su conocimiento de y respeto a la cultura adolescente contemporánea, y afirma su deseo de formar parte de ella construyendo a la vez una nueva versión de Cyrano de Bergerac y manteniendo así la conexión con la tendencia literaria de su tiempo de reciclar y parodiar obras y discursos literarios.

Los ejemplos de autorreflexión sobre el papel de leer y escribir son abundantes en esta novela, y funcionan en niveles diferentes, desde los correos electrónicos que Cira y Amador escriben, hasta los libros que leen y de los cuales disfrutan, pero también por las obras teatrales que Cira escribe y logra poner en escena con su grupo Las Lokas. Es importante también la explicación de Cira que su devoción a la lectura y a la escritura se debe a su escapismo del problema central de su vida, su nariz grande. El escribir no es la única manera en que Cira y Amador reconocen que se aman, sino también la manera de amarse a sí mismo.

La implementación de la narradora, una adulta, es el aspecto más evidente de autorreflexión en esta novela, la cual a su modo subvierte y afirma a la vez la

"realidad" de la historia. Diferente a la Okupada donde el lector sabe que la acción que está leyendo ya se había acabado en el momento cuando empieza a leer la novela, en *Laluna.com* el lector se sorprende al darse cuenta de que el tiempo de la acción y el tiempo de la narración coinciden. La narradora autorreflexiva le recuerda y hasta le recomienda al lector que cree su propio final de la historia amorosa entre Cira y Amador, es decir que pare la lectura en este "epílogo antes del final". Este momento metaficticio dirigido a la reflexión y participación creativa del lector también sugiere que ese lector no tiene que conformarse con las convenciones literarias, y aceptar la obra literaria y su trama como un hecho, sino que tiene el derecho de cambiar la literatura, modificarla a su gusto, necesidades y placeres estéticos. El enfoque en la recepción de la obra muestra la conciencia de una multiplicidad de las perspectivas que entran en la comunicación con el texto literario, y con esa multiplicidad la conciencia de la decadencia del discurso metanarrativo de la interpretación literaria desde el punto de vista de una sola crítica y un solo sistema de evaluación de la literatura.

3.3. Lo pop en la literatura adolescente

La mayoría de los teóricos están de acuerdo sobre la hipótesis que la cultura y literatura posmodernas tratan de superar el desnivel entre lo alto y lo bajo cultural. Como lo explico en el Capítulo II, en la literatura la inclusión de formas y temas populares tiene varias realizaciones, desde la incorporación de personajes y tramas del cine en el argumento, hasta el uso y a menudo parodia de las formas literarias populares como la novela rosa y la novela negra. La razón más obvia para la inclusión de lo popular en la literatura reside en el hecho de que la literatura modernista había sido muy hermética y elitista, y se limitaba a un público limitado. En cambio, en el posmodernismo se quería responder a la necesidad de crear una literatura más accesible a y, por ende, más divertida para un público más amplio. Es discutible cuántas obras estudiadas y valoradas por los críticos de veras realizan ese fin, es decir si en realidad logran atraer un público mayor que las disfrute, o si son sólo los

académicos a los cuales autores como John Barth o Donald Barthelme, por su alto nivel de experimentación, logran divertir con sus alusiones y discusiones sobre lo popular.

La cultura pop es uno de los elementos principales que definen no sólo la generación X sino también la sociedad consumista en general. Los adolescentes son especialmente importantes para la reflexión sobre la influencia de la cultura pop en la formación de la identidad colectiva y personal, porque ellos nacen en la posmodernidad y desconocen un mundo diferente, un mundo sin televisión, discos compactos, Internet y otras invenciones de la sociedad informática. La literatura adolescente de cierta manera cuenta con y depende del uso de la cultura popular para atraer a su público porque lo pop a menudo impregna a un nivel muy alto la realidad cotidiana de los adolescentes. Así la cultura popular suele figurar como el mundo referencial principal en las novelas adolescentes. Por ejemplo, la referencia a la cultura popular como base del significado es más común que la discusión sobre la política o la ciencia contemporáneas, simplemente porque la gran mayoría de los adolescentes no reconocería las referencias a políticos, su actividad y su obra; es más probable que conozcan las creencias y visiones del mundo de unas estrellas pop como Kurt Cobain y Bono Vox.

Es más difícil relacionar la literatura adolescente a la literatura alta que a la literatura popular precisamente porque la literatura adolescente se acerca más a las tendencias y formas populares que a las altas o artísticas en la sencillez y a menudo formulaicidad de su estilo narrativo predominante. También es difícil hablar de un "alto" claro en el posmodernismo dado que, por un lado, la definición de "lo alto" en el arte cambia con el tiempo y con la introducción de las nuevas tendencias estéticas, y por otro, la poética posmoderna misma se determina tanto por su inclusión de lo "bajo" y la supuesta superación del desnivel entre los dos como por el eclecticismo de los varios estilos narrativos antes considerados altos, en la literatura posmodernista a menudo parodiados y de tal modo "rebajados". Lo popular en la literatura posmodernista puede tener varias formas y varias funciones, como lo explico en el

Capítulo II, así que es necesario explicar su uso práctico en los ejemplos literarios. La literatura adolescente usa lo pop principalmente como un mundo referencial muy importante, pero también usa formas populares literarias de modo paródico, el modo más común de unir "lo alto" y "lo bajo" en la literatura posmodernista.

3.3.1. Una novela rosa adolescente y parodia de la escritura masculina

Laluna.com es una novela que une varios aspectos de lo popular con lo alto literario, desde la estructura de la novela rosa, hasta la incorporación de varios discursos pop de la época contemporánea. Para organizar esos aspectos se sirve de la parodia, el modo artístico de la codificación doble, y un recurso frecuentemente explotado por la ficción posmodernista, cuyo significado y función explico en el Capítulo II. El modo en que Laluna.com emplea la parodia es muy similar al modo en que las novelas designadas posmodernistas por los críticos se sirven de ella, por lo cual esta novela adolescente corresponde bien no sólo a la cultura y sociedad posmodernas, sino también a ciertas tendencias artísticas del posmodernismo.

Laluna.com es una inversión de la historia de Cyrano de Bergerác, obra famosa del autor francés Rostand. A partir del nombre de la protagonista Cira – que es la versión femenina de Cyrano- hasta el nombre de su adversaria en el amor, Cris – que equivale al adversario amoroso de Cyrano que se llamaba Cristián – la historia sigue muy fielmente la línea narrativa del drama francés salvo en su principio y en su final. La protagonista Cira es una adolescente con una nariz muy grande – que es la seña física de Cyrano también - que está enamorada de su primo Amador[16]. Un día Amador le comunica a Cira que está enamorado de una persona y Cira piensa que se trata de ella misma, pero en el momento que él dice que esa persona es guapa, ella se da cuenta de que no se trata de ella porque ella no lo es por su nariz grande. Amador se ha fijado en la nueva alumna Cris en el instituto al que todos los tres asisten, y le pide ayuda a Cira para acercarse a Cris. Cira se mete en medio de la relación entre Amador y Cris escribiéndole correos electrónicos a Amador en nombre de Cris y así

[16] Cyrano también estuvo enamorado de su prima Roxane. En Laluna.com Roxane es la contrasefia de la cuenta del correo electrónico que Cira usa para escribirle a su primo Amador en nombre de Cris.

ella misma enamora a Amador. La historia de Cyrano de tal modo se traslada a los tiempos actuales de la comunicación virtual[17] con el giro de que la persona que efectúa la seducción con sus cartas y escritura es una muchacha adolescente.

Aunque la mayoría de la novela no está en forma de texto dramático, se preserva la forma dialógica en la historia de amor entre Cira y Amador a través del uso de narradores distintos (Cira, Amador, Irene, la narradora), los cuales se dirigen a un público en plural. Los narradores se introducen cada vez o por subtítulo "habla + nombre del/la narrador/a) o por los datos que se dan típicamente en los correos electrónicos (De:, Para:, Asunto:, Fecha:).

> Bandeja de entrada
> De: Cira
> Para: Amador
> Asunto: Aquí estoy, primo
> Fecha: 1 de agosto de 2002 (Santos, "Laluna.com" 49)

Solamente una pequeña parte hacia el final del texto está escrita en forma de texto dramático (158-162). Mientras que las partes introducidas con "habla + nombre" mantienen el dialogismo con el público de la misma manera que el texto dramático, los correos electrónicos por su naturaleza de correspondencia entre unas personas específicamente designadas no se destinan inherentemente a un público en plural sino sólamente a Amador, Cira y Cris, pero todavía suponen el diálogo entre los que se escriben.

La trama de esta novela está motivada y guíada por la historia del enamoramiento entre Cira y Amador. Puesto que la mayoría de sus motivos corresponden a la historia de Cyrano (la confusión de Cyrano y Cira cuando su prima/o les confiesan el amor por una persona y su realización de que no se trata de ellos mismos como lo esperaban cuando oyen que la persona es "guapa"; las cartas amorosas que escriben Cyrano y Cira en nombre de Cristián y Cris; el primer encuentro y diálogo desastrosos entre Cristián y Roxane y entre Cris y Amador después remediado por Cyrano y Cira; la muerte de Cristián y Cris y el hecho de

---

[17] El entorno contemporáneo de la historia de Laluna.com es un hecho en que genéricamente difiere la novela del drama, porque el drama es histórico.

darse cuenta antes de morirse de que sus amigos Cyrano y Cira están enamorados de la misma persona que ellos etc.), la historia de Cira se puede leer como una actualización de la historia clásica, comprobando así el atractivo universal y transtemporal de una historia romántica.

Sin embargo, es posible leer esta novela como parodia de la obra clásica dado que el sexo de los protagonistas principales cambia y la escritura que "enamora" es la feminina. No sólo es de sexo femenino la narradora Cira, sino también su escritura se reviste de unas formas típicamente femeninas en la cultura popular actual – como los cuestionarios de las revistas de corazón – que ella subvierte y parodia preguntando sobre las cosas atípicas o encandenando palabras e insertando mensajes de amor. De hecho, ese tipo de revistas se especializa en asuntos de "amor" y del arte de "seducir".

> Voy a matar el tiempo con las palabras encadenadas. ¿Tú sabes jugar? Se trata de construir una palabra con la última sílaba de la anterior. Pierde el primero que repita palabra…
> Copiar. Artemisa. Satélite. Te quiero…
> Tesón. Soniquete. Tele. Leal. Alegría. Amador. (Santos, "Laluna.com" 97)

Cira así escribe cartas amorosas atípicas renovando el género epistolar mismo, mientras que el discurso amoroso de Amador es mucho más convencional.

> A principios de curso me fijé en ti. Debo confesar que al principio sólo pensé que estabas muy buena…No veía más allá de las curvas de tu cuerpo (qué mareo, cuando lo pienso), de tu largo pelo rubio y de tus ojos entre verdes y azules… (Santos, "Laluna.com" 28).

De esta manera la opinión convencional sobre la novela rosa como discurso feminino se subvierte a la vez que se muestra a la mujer en tanto escritora como más artística y más exitosa. Cira también escribe poemas de amor, historias y obras de teatro que estrena con su pandilla denominada *Las Lokas*. El que Cira escribe obras de teatro es otra referencia al drama sobre Cyrano y también a la persona histórica, el autor y novelista Cyrano de Bergerác, pero el estreno de su drama en la escuela es un motivo externo a la narración sobre Cyrano y en Laluna.com sirve de motivación para unirlos a Cira y a Amador.

Aunque la trama es la misma, las formas y el cambio de papeles de los protagonistas sugieren una subversión del discurso romántico histórico, especialmente el discurso amoroso masculino que históricamente ha sido reconocido como "alto" y "artístico", mientras que el género mismo de la novela rosa fue designado "pop" y "malo". Esta novela combina tendencias artísticas contemporáneas de parodiar obras clásicas con la parodia de otros discursos de lo popular de la época contemporánea, como las revistas y el juego llamado Trivial.

> Esto es un examen con autoevaluación para aficionados al Trival a distancia...
> Preguntas
> ...
> 3)¿Cuál es la actividad que, realizada desde los 16 a los 116 años ininterrumpidamente, no llega a cansar jamás?
> ...
> Respuestas
> ...
> 3) Cualquier cosa que se haga a tu lado, desde comper pipas sin sal a recorrer Calcuta durante un día de lluvia. "(Santos, "Laluna.com" 55-56)

También se sirve de la cultura pop en su juego con los clásicos, por ejemplo, se menciona que el nombre de la mujer de la cual estaba enamorado Cyrano se llamaba igual que la mujer de la canción de Sting, el cantante pop (135).

3.3.2. Kurt Cobain: el referente pop más popular en las novelas adolescentes

Kurt Cobain, el cantante y líder del grupo Nirvana, es una referencia muy frecuente no sólo en los textos sociólogicos que hablan de la generación X, sino también en las novelas adolescentes españolas publicadas a partir de la segunda mitad de los años noventa, la época de su muerte. En el mundo de Sandra Escudero, la protagonista principal y narradora de la novela La muerte de Kurt Cobain, Kurt Cobain, el cantante que murió un poco antes de que empieza la narración de Sandra, es una presencia tan fuerte que le invade sus pensamientos a cada paso, desde sus sueños hasta los momentos de gran tensión y estrés, como la espera de noticias sobre el avión caído en que viajaba Merche. En vez de pensar en su amiga, ella piensa "en la muerte de Kurt Cobain y en sus consecuencias. En su mujer, Courtney Love, y en

su hijita. De sus padres no me acordé, porque Kurt odiaba a sus padres..." (Santos, "La muerte" 48). Sandra es casi incapaz de tener relaciones con gente que no sabe de Kurt Cobain, y su música y vida, que constituyen el centro de todo su ser, hasta la hacen pensar de modo en que pensaría él, lo cual se manifiesta en sus reflexiones sobre la posición de Juan, el hombre que se enfrentaba con la pérdida de su esposa y su hija:

> Así que en aquel momento en que me puse a pensar en la muerte del cantante de Nirvana sólo se me ocurrió pensar en Courtney Love y en la pequeña, que tendría poco más de dos años...Juan se sentía ahora igual que Courtney, sólo que a él no le quedaban hijos, ni el resto de ningún grupo, ni era adicto a la heroína y a casi todas las demás drogas como siempre lo fue Courtney." (Santos, "La muerte" 48-49)

Sandra se identifica con los valores y opiniones de Kurt Cobain cuando le explica a Juan cómo "de verdad" era Kurt Cobain: " Kurt odiaba el éxito y no quería ser feliz, ni portavoz de nada. Lo único que deseaba era fracasar...Yo también pienso a veces que el fracaso es la única salida "(21). Así Sandra tiene con quien identificarse cuando no desea estudiar ni tener objetivos en su vida.

En la novela El bostezo de puma de Gonzalo Moure, Kurt Cobain también aparece como ídolo de Lisa, la novia difunta de Abram, el personaje principal. Abram es un muchacho adolescente que empieza a hacer la peregrinación famosa, conocida como "El camino de Santiago," después del suicidio de su novia Lisa. Durante su viaje solitario, Abram se enfrenta con su propio sentimiento de culpa acerca de la muerte de Lisa, el sentimiento personificado en el personaje de Tim, un amigo de Lisa que le sigue a Abram en ese camino y le acusa de haber matado a Lisa. En el camino Abram conoce a Alma, una chica alemana, cuyas perspectivas únicas sobre la vida le ayudan a dejar atrás la memoria reprimida acerca de los acontecimientos de la muerte de Lisa.

Para Lisa, Cobain es un ídolo sólo en el suicidio porque "jugeteaba con la muerte y el suicidio todo el tiempo", igual que ella (Moure, "El bostezo" 59). El hecho de que la mayoría de las reflexiones y actividades de Sandra estén de una forma u otra vinculadas con Kurt Cobain no es nada extraordinario, al contrario, se

trata de un modo común de razonamiento entre los adolescentes contemporáneos que consumen la cultura popular. Kurt Cobain, la música pop y el cine se presentan en La muerte de Kurt Cobain como un mundo válido, situado en el mismo nivel que el mundo real. Más bien, la protagonista misma no distingue dos mundos, pero eso no le causa problemas, sino solamente le ayuda a construir su propia realidad. De hecho, Kurt Cobain es para Sandra el ser más real de todos en el sentido de que con él y a través de él se entiende mejor a sí misma, él es como su doble, su mejor amigo y su novio ideal, puesto que le hace posible no sentirse sóla y alienada en el mundo. A través de Kurt Cobain y la música de su grupo, Sandra se conecta con otros jóvenes como Merche y Santi, y así sale de su propio aislamiento social. Por eso, es posible concluir que esta novela se resiste a la idea de que la cultura pop aliena la sociedad y destruye la humanidad, sino al contrario, ayuda a los jóvenes a superar los sentimientos de aislamiento en sus comunidades reales.

3.3.4. Hacia la construcción de la identidad adolescente posmoderna

La novela El síndrome de Mozart (2003), escrita por Gonzalo Moure, narra la historia de Irene, una muchacha de diecisiete años de edad, que a través de su resumen de un veraneo con su familia en Cansares, un pueblo en Asturias, también narra su vida de adolescente confusa y alienada en los varios medios sociales en que tiene que participar, el colegio y la familia siendo los dos principales. Irene toca el violín y lleva desde muy niña aprendiendo a tocar la música clásica. Sus padres la han proclamado un genio musical y les resulta muy difícil aceptar que no lo es. Durante su adolescencia, Irene ha conocido la música pop de "Los Planetas, los Strokes, los Doors, la Velvet Underground, los Stooges, Patti Smith..." gracias a su amiga Tesa y la ha disfrutado en secreto para que sus padres no se enteraran de cuánto se ha desviado de sus ideales para ella (Moure, "El síndrome" 20). Irene disfruta del pop al mismo tiempo que disfruta de la música de Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin y así realiza una armonía peculiar y similar al ideal posmoderno del equilibrio entre lo alto y lo bajo en el arte.

Es fácil percibir este libro como un ataque a la cultura popular porque Tesa, la "arqueóloga de los ritmos y los versos sombríos" y promotora ávida del pop, se revela como una influencia negativa sobre Irene, y como amiga falsa no interesada en su bienestar (Moure, "El síndrome" 14). Sin embargo, ciertas reflexiones de Irene sobre lo clásico y lo pop desestabilizan nociones tan fijas y claras. Por ejemplo, ella reconoce el valor que los dos han tenido para ella personalmente. Irene no ha tenido una vida infantil ni adolescente normal porque se educaba para ser un genio; estaba completamente bajo la influencia de sus padres, de manera que percibe la música clásica como una imposición sobre ella, igual que percibe el rechazo de lo pop como impuesto también. Sus padres siempre han insistido en la educación clásica de Irene y la han proclamado equivocadamente un genio musical desde una edad muy temprana. De acuerdo con su preferencia a la clásico, los padres de Irene quieren ver a su hija sólo como una intérprete de la música clásica y no, por ejemplo, como autora de un álbum de música rock. Puesto que ellos creen que Irene es un genio musical verdadero se desesperan mucho cuando ella decide dejar el piano y continuar estudiando solamente el violín en el conservatorio para ser un día un miembro de una orquesta y no una solista.

Por medio del mundo pop al que la introduce Tesa, Irene se fortalece para dejar el piano, lo cual es un acto simbólico de rebeldía contra sus padres y el primer paso hacia su independencia, la toma de control de su vida y de su propia identidad. Irene no deja por completo la música clásica al interesarse en la música pop; al contrario, la introducción a lo pop le trae un nuevo conocimiento y una nueva conciencia sobre su propia afición a lo clásico.

Irene sirve de buen ejemplo de cómo se puede incorporar lo pop en la construcción de la identidad personal. En el capítulo que sigue, voy a analizar esta dimensión y función de lo pop más a profundo, y también voy a explicar qué papel tiene el consumo de la música pop en construir la imagen de toda una generación, conocida como "generación X."

CAPÍTULO IV:
LAS IDENTIDADES POSMODERNAS

4.1. Introducción al problema del análisis de las identidades posmodernas

Las teorías que se acercan a la cuestión de la identidad posmoderna son varias y a menudo conflictivas, lo cual hace que la tarea de analizarla en la literatura sea bastante difícil. Por eso, he decidido aproximarme en este capítulo analítico sólo a dos tipos de crítica sobre la identidad, la teoría posmodernista de la identidad consumista, desarrollada por dos teóricos muy influyentes, Jean Beaudrillard y Fredric Jameson, y el conjunto de trabajos críticos sobre las minorías sociales de sexo, raza, origen étnica y otros, a menudo designado "la política de la identidad" (identity politics) (Kellner 273, Martín Alcoff 310). La teoría de la identidad consumista localiza su validación artística en las obras literarias posmodernistas, mientras que la política de la identidad comprende varios textos sobre la identidad femenina, inmigrante, homosexual, étnica y la de otras minorías sociales.

Considero que estos dos tipos de planteamientos críticos ofrecen dos visiones opuestas sobre la identidad en la posmodernidad, ya que el primero describe la identidad posmoderna como fragmentada, desintegrada, y en el estado de pérdida, y el segundo generalmente favorece el reconocimiento y la afirmación de la identidad de las minorías, sus sujetos posmodernos preferidos. Aunque se puede debatir que las dos teorías traten sujetos diferentes, una la mayoría y otra las minorías de una misma sociedad, es raro que las dos planteen ideas esencialmente tan contrarias sobre las identidades de la misma época y sociedad. Por eso, es difícil optar por una u otra al analizar textos que incluyen representaciones de las identidades tanto de la mayoría como de la minoría, como es el caso de las novelas adolescentes Okupada de Care Santos y El síndrome de Mozart de Gonzalo Moure, las cuales analizo en este capítulo. Las dos teorías resultan demasiado homogeneizadoras a su manera: el gran problema de la teoría posmodernista reside en su falta de consideración de las minorías mismas como fuerzas heterogeneizadoras en la sociedad posmoderna,

mientras que el límite de los planteamientos de las minorías se nota en sus intentos de organizar y construir las identidades de las minorías sociales alrededor de uno o dos aspectos de la identidad únicamente, como la raza, origen étnico, sexo, etc. Ninguna de las dos teorías, de hecho, logran comprender la complejidad de la identidad personal, es decir sus varias facetas y el proceso dinámico de la interacción de esas facetas.

En este capítulo me dedico a la problematización de la teoría posmodernista de la identidad más que a la problematización de la política de la identidad, puesto que los textos mismos que analizo proveen más información relevante para la primera que para la segunda. Dicho de otro modo, esta exploración mía se concentra principalmente en los aspectos posmodernos que conciernen la identidad adolescente, y no en la validez e integridad de las identidades colectivas de las minorías. Aunque tienen elementos de ellas, estas novelas nominalmente no pertenecen a la literatura minoritaria del feminismo o de los grupos étnicos particulares, por ejemplo. Sin embargo, estos elementos, relacionados a los protagonistas adolescentes minoritarios me van a servir para problematizar la teoría posmodernista misma porque la presencia de estos personajes que poseen unas identidades descentralizadas y descentralizadoras en las novelas adolescentes atestigua una posmodernidad un tanto diferente al consumismo puro y homogeneizador.

Las novelas adolescentes son textos particularmente gratificantes para la exploración de las teorías de la identidad posmoderna porque en ellos sobresale el tema de la identidad. La razón por eso es que la adolescencia misma representa la fase de la vida humana cuando el proceso de la construcción de la identidad es más intenso para la mayoría de los humanos. También, los adolescentes son unos sujetos posmodernos muy importantes para la discusión sobre la identidad posmoderna porque los adolescentes del último par de décadas han nacido en la época posmoderna y no tienen la experiencia de vivir en los tiempos anteriores al auge de los medios de comunicación de masas y de la cultura mediática, es decir la televisión, el Internet,

los videojuegos y los discos compactos son unos productos inherentes a toda su experiencia de la vida.

Puesto que el concepto de la generación X es el que de manera más general(izadora) se adscribe a la juventud posmoderna de las últimas dos décadas del siglo XX, he decidido investigar cómo se articulan y representan en las novelas adolescentes publicadas generalmente en los años noventa los varios atributos de esa generación: el problema del uso de drogas, alcohol, violencia, suicidio, y consumo de la música y cultura pop en general. Las novelas Noche de viernes y Campo de fresas del autor Jordi Sierra i Fabra apoyan las visiones dominantes de la teoría y crítica sociales acerca de la juventud española, al retratar a los adolescentes españoles como unos vagos y perdidos a las malas costumbres, a las cuales no se pueden resistir sin la intervención y el cambio de toda la sociedad. Otras novelas, como El síndrome de Mozart de Gonzalo Moure y Okupada de Care Santos, se acercan a esta colectividad de otra forma más compleja, organizando un diálogo interno entre los protagonistas adolescentes sobre las drogas, la violencia, el suicidio, el pasivismo, y el significado y el papel de la cultura pop en la vida adolescente. En ese diálogo se destacan varias posibilidades de resistirse a la manera dominante de construir la identidad adolescente, sea a nivel colectivo sea a nivel individual. En estas novelas el papel de las minorías en la sociedad adolescente resulta muy importante para entender las razones para tener identidades diferentes y para demostrar que esa sociedad es heterogénea, lo que pone en tela de juicio la teoría homogeneizadora de la identidad consumista de Baudrillard y Jameson.

El concepto de la generación X se asemeja a la teoría de la identidad consumista fundamentalmente a través de la posición central que ocupa en la vida adolescente la cultura pop, y el pasivismo social que la segunda generación de los jóvenes posmodernos manifiesta. Es decir, la descripción del miembro típico de la generación X es muy próxima a la descripción de la identidad posmoderna de Baudrillard y Jameson, por lo cual las consideraciones sobre la generación X pueden considerarse como continuación y elaboración de la teoría consumista de la identidad

posmoderna. Por eso, voy a estudiar las ideas sobre la generación X como parte de esta teoría posmodernista.

Tanto la teoría posmodernista como la política de la identidad se aplican mejor a las representaciones de la identidad de una colectividad que a las de un solo adolescente porque se enfocan principalmente en la sociedad y no en el individuo. Pero ambas tratan la identidad individual o personal también, empleándola a menudo como el tipo o ejemplo de la identidad de una colectividad. En las novelas adolescentes, es común tal representación de los adolescentes, es decir un adolescente a menudo sirve de ejemplo de toda la juventud española contemporánea o de la generación X, o de una subcultura a que se afilia, como los *skins* o *ravers*. Esta práctica no se puede considerar completamente errónea porque es muy difícil separar teóricamente la identidad colectiva de la identidad personal. Sin embargo, en este capítulo voy a distinguir estos dos tipos de identidad, y organizar mi discusión a partir de la identidad adolescente más general o más colectiva – la de la generación X – fragmentándola en el curso del análisis en subculturas o grupos juveniles, unos afirmativos de la imagen adolescente típica en la sociedad, como los skins, los ravers, y las pandillas comunes, y otros resistentes a ella, como los okupas - hasta llegar a la identidad personal de las minorías dentro de esos grupos adolescentes, como representación más particular de la identidad adolescente. Esta fragmentación tiene el objetivo de demostrar las articulaciones diferentes y heterogéneas que se hacen de las identidades adolescentes en la novelística adolescente. Culmina en el análisis de los adolescentes minoritarios porque ellos tienen la función de instalar una heterogeneidad incontestable dentro de los grupos adolescentes a los cuales se adhieren, es decir estos adolescentes particulares desestabilizan la percepción de la coherencia de la identidad de esos grupos. Eso lo hacen ofreciendo unas visiones distintas y descentralizadas sobre la vida de los adolescentes españoles comunes y hablando de las vidas y experiencias propias que a menudo incluyen la discriminación y la marginalización sociales. Las voces y manera especial de expresarse lingüísticamente Yárchik, Tomi, Óskar, Mustafá y Oswi-Van, unos protagonistas

adolescentes, refuerzan sus visiones e identidades únicas que complican e ilustran la compleja existencia adolescente en la España contemporánea. El hecho de que algunas novelas adolescentes incluyan y den voz a los adolescentes minoritarios en las representaciones de la sociedad adolescente posmoderna, atestigua la posibilidad y capacidad de esta literatura de acercarse a los asuntos importantes de la posmodernidad de manera compleja y valiosa.

Antes de empezar el análisis de las novelas, quisiera introducir otra razón por qué considero que es importante dividir la discusión sobre la identidad posmoderna en colectiva y personal. A saber, las novelas como Okupada (Santos), Noche de viernes (Sierra i Fabra) y Campos de fresas (Sierra i Fabra) que se enfocan primariamente en la representación y la articulación de la identidad de las colectividades como los okupas, los skins y los ravers, emplean una narración multiperspectivista y con eso acentúan la idea de la identidad colectiva al nivel narrativo también. Por otro lado, las novelas que se preocupan más de la exploración y articulación de la identidad personal como El síndrome de Mozart (Moure) y La muerte de Kurt Cobain (Santos), generalmente exponen el relato a través de la voz narrativa de un protagonista adolescente.

4.2. La identidad colectiva

4.2.1. La generación X en España

La generación X de Norteamérica designa normalmente a los jóvenes de la década de los años ochenta y noventa y a menudo se extiende al nuevo milenio (ver Capítulo II). El término une varios aspectos de la vida de los jóvenes: sus intereses, modos y modelos de comportamiento, sus creencias, sus prácticas cotidianas y sus aspiraciones para el futuro. Dado que la cultura, especialmente la juvenil, se está haciendo en cada instante más global, este concepto se aplica a menudo a toda la juventud del mundo desarrollado.

En la crítica española la obra Historias del Kronen de José Ángel Mañas se considera la más representativa de la generación X en España porque no sólo describe

la vida de unos jóvenes drogadictos y vagos, sino que también ofrece la opinión que ellos tienen sobre su propia cultura en comparación con las generaciones previas.

> ...no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión...Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana (Mañas 42).

El retrato de la juventud contemporánea en la novela de Mañas coincide con la percepción de los críticos sobre los intereses culturales de la generación X y ratifica este concepto como un fenómeno transcultural. Pero la historia de la generación X en España es diferente a la norteamericana porque no se determina por la herencia de la generación de "baby boomers", sino que sigue un fenómeno específicamente español, la "movida" cultural de los años ochenta (Allinson 268).

La generación X en España suele designar la primera generación que no tiene la experiencia de haber vivido bajo la dictadura de Franco; es entonces la primera verdadera generación nacida en la posmodernidad. Puesto que esta generación es todavía joven y reciente, me parece que falta suficiente investigación y análisis de los textos que la tratan. Al mismo tiempo, la generación X se presenta como un problema social muy actual, como lo explico en el Capítulo II, así que los investigadores suelen recurrir demasiado, en mi opinión, al texto de Mañas como el más ejemplar y más informativo sobre la mentalidad de esa juventud.

La literatura adolescente, por ejemplo, incluye una abundancia de textos sobre la juventud contemporánea, y ofrece una variedad de acercamientos a la nueva generación juvenil. Desafortunadamente, ese hecho es generalmente desconocido o ignorado por parte de la crítica literaria porque las novelas juveniles o adolescentes no se consideran literatura o publicaciones "serias", es decir, no se encuentran en ediciones para el público general como, por ejemplo, Ediciones Destino que lanzó el libro de Mañas, sino en ediciones especializadas para los adolescentes escolares, como Edebé y Alfaguara Juvenil, por lo cual estos textos pueden sufrir ciertas

censuras[18]. Puesto que hay muchas novelas adolescentes que se acercan a unos temas muy interesantes y variados con respecto a la juventud contemporánea, especialmente a la dinámica y constitución de algunos subgrupos adolescentes, me dedicaré en las siguientes páginas al análisis de la identidad colectiva de los adolescentes en las siguientes novelas adolescentes españolas: Noche de viernes (Sierra i Fabra), Campos de fresas (Sierra i Fabra), Okupada (Santos), El bostezo del puma (Moure) y El síndrome de Mozart (Moure). Estas novelas fueron escritas y publicadas en los años noventa y se pueden considerar obras realistas porque elaboran unos temas sociales y culturales contemporáneos de manera objetiva y sin recurrir a recursos literarios como, por ejemplo el simbolismo, la alegoría, la fantasía o la ciencia-ficción.

4.2.2. *Skins* y *ravers*: violencia, drogas y música pop

La novela Noche de viernes de Jordi Sierra i Fabra se enfoca en una pandilla masculina que sale un viernes, como siempre, pero sus aventuras habituales tienen un desenlace fatal. Unos adolescentes que suelen pasar juntos los fines de semana se encuentran con problemas cuando no pueden conseguir marijuana porque había habido una redada policíaca aquella semana. La noche la pasan en búsqueda de drogas, pero sin resultados y con frustración creciente. Lázaro, el líder de la pandilla, cree que un inmigrante marroquí la tiene, y juntos lo buscan en su casa. Los celos y la envidia de Lázaro hacia Mohammed, un chico trabajador y exitoso con las mujeres, provocan un odio que termina con el asesinato de Mohammed y la investigación de la pandilla por parte de la policía.

En esta historia se da a conocer una pandilla típica de cinco muchachos que "se buscan la vida" juntos cada fin de semana, yendo de bar en bar, tomando y consumiendo marihuana. No hay nada de alternativo ni resistente a la imagen típica de la juventud en esta pandilla; al contrario, su historia representa la sociedad juvenil del mismo modo que la representan la televisión y los medios de comunicación: como

---

[18] La cuestión de la censura en la literatura adolescente es indudablemente un asunto importante, pero si se toma en cuenta el papel de las fuerzas de mercado en la publicación de una obra literaria hoy en día, hay cierto tipo de censura por todos los lados en el campo literario.

unos jóvenes incapaces de salir de sus propias condiciones, y unos desilusionados sin esperanzas para el futuro.

La dinámica interior de la pandilla la describen sus cinco miembros, Lázaro, José Luís, Serafín, Mariano e Ismael a través de unas confesiones a la policía que están en forma de monólogos. Aunque los cinco narradores del evento cuentan sus historias personales y describen la pandilla también, el evento los marca como un grupo de descaminados porque todos se adhieren a la idea de que el fin de semana que pasan juntos y la manera en que se divierten es lo mejor de sus vidas. Uno de los sucesos importantes de esa noche es su pelea con los skins, los chicos de cabezas rapadas, una agrupación juvenil subalterna de ideología racista que suele atacar no sólo a los inmigrantes y miembros de razas distintas a la blanca, sino a cualquiera que se les ocurra. Los cinco jóvenes se pelean con cuatro skins cuando ésos atacan a Serafín mientras estaba separado del resto de la pandilla. Aunque no se creen racistas y su ataque a Mohammed no fue intencionado, o por lo menos planificado, acabaron haciendo exactamente lo mismo que los skins: asaltaron en grupo a un individuo y usaron su fuerza colectiva para exigir lo que querían.

La violencia de la juventud contemporánea es el tema central de la novela Noche de viernes y se representa como un problema cada día más incontrolable: los grupos inspirados a practicar racismo y violencia como los skins solamente simbolizan el extremo a que se ha llegado en la articulación de la violencia y el ambiente que crea la presencia de tales subgrupos. El inspector de la policía que trabaja en el caso del asesinato de Mohammed opina que tal violencia se debe a la mutación de la sociedad en gran escala, culpando así no únicamente a los jóvenes por su comportamiento violento, sino a toda la sociedad, incluyendo la familia: "Creamos productos sociales, y éste es uno de ellos" (Sierra i Fabra, "Noche" 166). De hecho, la novela no echa la culpa a los jóvenes y su falta de ideales, tanto como a la sociedad misma que los prepara para una vida en que no se les proporcionan trabajos buenos o motivos para ser diferentes.

En Campos de fresas, otra novela de Sierra i Fabra narrada por voces múltiples, también se culpa a la sociedad por la autodestructividad de su juventud. La juventud se ve como una masa casi indistinguible que no demuestra ninguna resistencia notable a las "maldades" que se les ofrecen. Los adolescentes se retratan como unos clonos que consumen drogas sintéticas y bailan sin cesar a la música electrónica (mákina y bakalao).

> Cuerpos que eran como modelos individuales de la gran fotografía clónica de la especie. Cuerpos embutidos en jerséis de *lycra* y pantalones de nailon cortos o largos, ajustados y andróginos, con muchas cremalleras, colores vistosos, aplicaciones holográficas, fluorescentes, metalizadas, irisadas o plásticas; cazadoras *bombers*, bolsas en bandolera, mochilas de charol a la espalda, gafas de plexiglás, cabellos 'divertidos', en punta o dejando espacio a la imaginación...La suma expresión de lo sintético. (Sierra i Fabra, "Campo" 91)

Una pastilla mala de droga denominada "eva" casi le mata a una joven, Luciana, que no solía consumir drogas, pero que esa noche se permitió tomarla por imitar a todos sus amigos, y porque eso se consideraba una actividad "normal" de las discotecas que se especializan en ese tipo de música. Las nuevas drogas sintéticas son baratas y por ende muy accesibles a todos, lo cual representa un peligro grave para la población adolescente que vive para salir los fines de semana y divertirse de cualquier modo que esté de moda, incluyendo el drogarse.

Estas dos novelas de Sierra i Fabra reflejan a la vez un fuerte moralismo y un deseo de comprometerse con el problema social de la juventud perdida y autodestructiva. Ellas afirman la teoría posmodernista de la identidad consumista porque describen a la juventud española como una masa homogénea principalmente, y le echan la culpa de la decadencia de esa juventud completamente a la sociedad consumista. La sociedad se considera responsable para cambiar esta situación, por lo cual también los adultos, las instituciones sociales como la policía, los periodistas y los camellos narran una parte de la historia en las dos obras de Sierra i Fabra. La muerte se instala como consecuencia inevitable de las malas costumbres de la juventud, sea como una muerte accidental, sea como una muerte intencionada, es

decir un homicidio o un suicidio. Puesto que la autodestrucción es un motivo omnipresente en estas novelas, se puede considerarla como una representación alegórica de la crisis y desintegración de la identidad en la posmodernidad. Aunque estas novelas presentan unas subculturas juveniles principalmente, los skins y los ravers, la descripción de sus valores y comportamientos se exponen como sintomáticos a toda la juventud española contemporánea, es decir las presentan como formas integrales y representativas de la generación X.

Otras novelas adolescentes ofrecen visiones semejantes de las costumbres juveniles de salir los fines de semana en unos bares y clubes, emborracharse o drogarse hasta perder la conciencia. Abram, el protagonista adolescente de la novela El bostezo del puma de Gonzalo Moure, comenta que el comportamiento de unas muchachas madrileñas, amigas de su difunta novia Lisa, es muy destructivo y violento por sus borracheras los fines de semana.

> Bebían durante las noches de aquellos fines de semana como si fueran camellos antes de cruzar el desierto, con el único fin de borrarse del mapa, de perder la conciencia o de diluirla en alcohol...se emborrachaban con toda la rapidez que podían. Luego se metían en la discoteca sin saber ya muy bien qué hacían. A veces se enzarzaban en peleas y acababan de mala manera, en la calle o incluso, una vez al menos, en una comisaría. (Moure, "El bostezo" 27)

La amiga de Abram que él conoció durante el Camino de Santiago, la alemana Alma, comenta que es aún peor la situación de la juventud en los pueblos pequeños porque allá los jóvenes se abandonan a las drogas aún más por no tener otras cosas que hacer (Moure 139).

En la novela El bostezo del puma se introduce el problema del suicidio como una variante de la violencia en la juventud posmoderna, la violencia hacia sí mismo: Lisa, la novia de Abram se suicidó y hasta organizó una fiesta en honor de su propio suicidio, el cual ella había estado ponderando por mucho tiempo y para el cual se había alentado en el suicidio del cantante Kurt Cobain. Se sugiere también que las borracheras son una forma de suicidio personal porque a menudo los adolescentes participan en ellas para sentirse más unidos con su pandilla y para olvidarse y escaparse de las propias inseguridades, es decir de sí mismo. Aunque en El bostezo

del puma la juventud mayoritaria se presenta como la generación X típica, una generación con muy pocas características positivas cuyo temperamento y comportamiento lleva a consecuencias fatales, como el suicidio de Lisa, los protagonistas como Abram, el protagonista principal y focalizador de la historia, y Alma, la muchacha alemana que Abram conoce haciendo el camino de Santiago, introducen otro tipo de identidades posmodernas, unas identidades diferentes y resistentes a la imagen del adolescente típico.

En la novela El síndrome de Mozart, otra obra de Gonzalo Moure, la manera de representar a la juventud mayoritaria también corresponde a la idea de la generación X, principalmente por su afinidad a la música pop, pero se ofrecen unas visiones frescas y dinámicas sobre el asunto. Tres protagonistas adolescentes, Irene, Yárchik y Tesa expresan tres puntos de vista diferentes sobre lo pop, es decir sobre su significado y sus funciones en la vida juvenil contemporánea.

Tesa encierra muchos aspectos del miembro típico de la generación X, desde su buen conocimiento de la cultura pop hasta su fascinación por la autodestrucción y las historias oscuras de los varios íconos de la cultura pop.

> Tesa tiene fascinación por Hole, porque, según ella, Courtney Love mató a Kurt Cobain, y espera encontrar en cada verso de sus letras, en cada verso de sus letras, en cada acorde, la confesión de su crimen." (Moure, "El síndrome" 29)
>
> *La biblia de neón*. A Tesa le fascinaba el libro porque John Kennedy O'Toole lo había escrito a su edad, a los diecisiete, y porque más tarde se había suicidado, al no lograr publicar La conjura de los necios. (Moure, "El síndrome" 68-69)

Puesto que Tesa es la única verdadera personificación de la generación X en la novela, el hecho de que en ella se unan lo pop y la fascinación por la autodestrucción no es suficiente para argüir que lo pop necesariamente invita a alguna forma de violencia. Para Tesa, la autodestrucción y el pesimismo representan principalmente unos motivos para preferir unos textos y un tipo de música pop a otros, es decir Tesa no es autodestructiva por su deleite de la cultura pop que contiene unos mensajes pesimistas, sino que elige concientemente ser así y tiene un sistema de valores propio

relativamente bien ponderado. Con tal representación de Tesa se sugiere que la suya es solamente una entre muchas posiciones que los adolescentes contemporáneos pueden ocupar en relación con la cultura pop.

Yárchik, otro adolescente y amigo de Irene, por ejemplo, se opone a lo pop principalmente porque es un gran aficionado a la cultura clásica, y también porque viene de Ucrania, una sociedad donde el consumismo cultural posmoderno no se ha instalado en gran medida. Yárchik dice que "los *best seller* son "tontaínas" y la música pop es "ínfima" porque no tiene estructura musical y alienta el comportamiento tribal en la juventud (Moure, "El síndrome" 46). Este tipo de actitud se parece a las consideraciones críticas de los teóricos posmodernistas como Baudrillard y Jameson, y todos los que discuten la juventud contemporánea como la generación X, dado que demuestra la nostalgia hacia una cultura menos industrializada. Su experiencia de vivir en otra cultura, la ucraniana, ha contribuido al desarrollo de una conciencia más afín a la de los teóricos del posmodernismo temprano, quienes conocieron un mundo diferente al mundo de la cultura mediática. El papel de Yárchik como comentarista de la cultura juvenil de España es muy importante para la visión de la sociedad adolescente española, y va a ser discutido más a fondo en la parte de este capítulo en que me dedico al análisis de la identidad personal.

Mientras que Yárchik se resiste a ver algo positivo en la música y cultura pop en general, Irene tiene una visión de lo pop más favorable debido a su propia experiencia de escuchar la música de Patti Smith, Los Planetas y Los Strokes en momentos difíciles de su vida. Su compromiso con el pop no se debe a su deseo de integrarse a la sociedad adolescente, sino de desafiar a las normas y valores de sus padres, quienes le prohíben escuchar tal tipo de música. La música pop le procura a Irene unos textos que le ayudan a construirse la identidad y a tomar decisiones propias, como la de no seguir tocando el piano al reconocer que no es un genio musical. Irene también reconoce el papel del pop en la sociedad como "el lenguaje balbuciente de todos los seres humanos, como la música tribal, mágica o religiosa," es

decir, Irene admite la necesidad de tal tipo de música al situarla y compararla con las formas históricas de lo popular y de lo que es común a todas las sociedades (Moure, "El síndrome" 21).

Además de la música pop, en esta novela también se debate el uso de drogas, uno de los temas más discutidos con respecto a la generación X española. Irene recuenta una discusión que tuvo lugar en la clase de filosofía cuando el profesor abrió el tema del uso de drogas como modo de "escaparse de sí mismo" (Moure, "El síndrome" 47). En este asunto también se presentan tres visiones distintas, pero esta vez la del profesor, que probablemente representa la opinión común de la sociedad en general, la de Yárchik como adolescente atípico, y la de Tesa como adolescente típica que habla desde la tribu adolescente. Según el profesor "drogarse era malo y punto" (Moure, "El síndrome" 47). Yárchik reflexiona sobre el asunto de manera distinta, diciendo que el deseo de "escaparse de sí mismo" no es necesariamente malo, pero que "las drogas son estúpidas porque son externas, no porque sirvan para escapar de uno mismo" (Moure, "El síndrome" 47). Al contrario, Tesa, la representante principal de la generación X en esta novela, considera que "ese sentimiento de abandono no es posible sin agentes externos: droga en el caso de los músicos de *rock and roll*, ayuno en el caso de los místicos, daba igual" (Moure, "El síndrome" 49). Por ofrecer múltiples posiciones sobre éste y otros asuntos importantes acerca de la identidad de la juventud contemporánea, esta novela es un excelente texto para estudiar cómo se articula el tema de la identidad de la generación X en la literatura adolescente.

4.2.3. Okupas

La generación X se considera un producto de la sociedad consumista en que los jóvenes son los protagonistas principales del consumo cultural y también unos desilusionados de la vida, es decir unos pasivos sin ambiciones de cambiar su sociedad contemporánea. En cambio, en el libro Okupada de la autora Care Santos, encontramos un grupo juvenil un tanto distinto, un grupo que trata de cambiar la ley capitalista de la propiedad privada e introducir una sociedad más socialista dando el

techo a los que no lo tienen. Los okupas son un grupo que entra en las casas abandonadas y las habita. Esas casas llevan el nombre común de okupadas, pero los okupas de la historia de Santos le pusieron a la suya el nombre Bákinjam también. Mientras viven en la casa, suelen organizar en ella cursos y otras actividades culturales. Comparten las ganancias entre sí viviendo como una familia autosuficiente. Todos contribuyen lo que pueden y lo hacen voluntariamente. Los okupas se conforman con no tener las condiciones normales de la vida: generalmente no suelen tener un baño, agua potable, ni electricidad. Por eso, su condición de unos jóvenes crecidos en la sociedad de espectáculo y de simulacro, y desconectados de la realidad, tal como la presentan tanto los medios de comunicación de masas como algunos críticos sociales y culturales, se desconstruye en esta obra. Los okupas indudablemente representan un grupo subalterno con respecto tanto a la sociedad en general como a la sociedad juvenil dominante. Su actividad es subversiva porque se opone a las leyes capitalistas de la sociedad española. Los okupas son una organización social con leyes y creencias propias, las cuales en muchos aspectos se identifican con los ideales y lemas de los jóvenes de 1968 en Francia y los EE.UU.:"Somos los herederos directos del anarquismo, un movimiento organizado asamblariamente para defender valores como la ecología, el antimilitarismo, la insumisión y otras cosas más." (Santos, "Okupada" 37)

El libro de Care Santos cuenta una historia de ocupación que tiene lugar en la capital catalana de Barcelona y que dura 27 días, desde la ocupación hasta el desalojo forzado. Aunque los okupas presenten una sociedad y una ideología colectiva, esta historia se enfoca también en las razones individuales de las personas que viven en la misma casa ocupada, es decir de los jóvenes que deciden adherirse a aquella ideología. Esas razones individuales son particularmente importantes para los miembros de las minorías sociales, como Oswi-Van y Mustafá, unos inmigrantes quienes se afiliaron a los okupas principalmente porque no tenían donde vivir.

La cultura de okupas no constituye realmente una oposición a la cultura juvenil dominante en España, sino que se resiste más bien a la sociedad capitalista y

consumista en general. Los okupas representan la mayoría de la juventud española cuando tratan de organizarse la vida a su modo, lo cual no es sólo un acto ideológico, sino también una reacción a la dificultad para los jóvenes de ganarse la vida y conseguirse un lugar para vivir en España. Las jóvenes Beatriz y Alma, que vienen de unas familias muy ricas y establecidas, representan esa otra juventud cuyas perspectivas en la vida son mejores por tener condiciones superiores de vida. Sin embargo, su aceptación en el sistema de los okupas connota, de hecho, la inclusión de toda la juventud en el combate contra el sistema gobernante de la sociedad en general. Además, Beatriz y Alma resultan menos peligrosas y problemáticas para esta comunidad que Kifo, el miembro original de la comunidad, quien pone en peligro a todos con su rebeldía exagerada y agresiva, y más importante, con su actitud permisiva hacia las drogas.

El consumo de drogas es un asunto grave en la España contemporánea y sus protagonistas principales son los jóvenes (Pereira-Muro 290). Junto con los incidentes relacionados con el consumo de alcohol, la drogadicción se evoca a menudo en los medios de comunicación para presentar a la juventud como un problema y una amenaza a la sociedad (Allinson 267). Los okupas, quienes ya se resisten a las normas de la sociedad capitalista, y se retratan como "terroristas" por los medios de comunicación, tratan de evitar la asociación con las drogas en particular (Santos, "Okupada" 63). La introducción de la droga en la casa Bákinjam se considera muy peligrosa y sus habitantes están concientes de cómo eso va a definir toda su actividad y su identidad colectiva. Por eso, las drogas que trae Inge, la traficante y drogadicta alemana, representan un conflicto ideológico para el grupo: tienen que decidir entre ser pacíficos y tolerantes hacia todos y entre su deseo de no tener drogas en la casa para que sus ideales socialistas no sean asociados con el tráfico y consumo de drogas. La resistencia de estos okupas a dejar que las drogas se consuman y guarden en su casa se puede interpretar como su miedo de validar el estereotipo de la juventud, es decir, la generación X como una generación resignada al activismo social e interesada principalmente en el consumo de todo tipo de estimulantes y de la cultura pop. Los

okupas de Bákinjam quieren construirse una imagen distinta a la imagen estereotípica de la juventud española, por lo cual simpatizan con Alma cuando ataca a Inge y Kifo y destruye la droga de Inge. Sin embargo, no logran distanciarse suficientemente de esa imagen puesto que en momentos importantes deciden seguir a Kifo, el líder estereotípico que ejerce su poder por medio de la fuerza y los lleva al conflicto armado con la policía y con la opinión pública consecuentemente.

Los okupas consideran que la más culpable de los conflictos en la casa es Inge porque ella le incitó a Kifo a tomar drogas, pero este razonamiento de los okupas es erróneo porque es precisamente Kifo, un chico violento, impulsivo y consumidor de drogas, el estereotipo de un "joven al borde", un miembro de la generación X, del que quieren distanciarse. Los okupas protegen a Kifo porque es un okupa original y muy apasionado, pero a la vez le tienen miedo porque se impone con sus juicios muy categóricos y está dispuesto a actos tanto bravos como locos. Al pensar que Kifo es víctima de Inge en realidad se niegan a la idea de que ellos mismos sean víctimas voluntarias de un líder violento, es decir, que prefieren ser guiados por una persona así que tomar sus propias decisiones.

Aunque los okupas de la casa Bákinjam quieran alejarse de la imagen típica de la juventud contemporánea, comparten con otros jóvenes españoles muchos intereses, el principal siendo la música que escuchan y los conciertos *rave* que organizan en las casas ocupadas. Así ellos no se resisten a la juventud dominante, sino a la percepción que se tiene de ella en la sociedad en general. Los okupas a su modo tratan de proveer a esa cultura un contexto diferente, el activismo social en vez de la pasividad y el desinterés asociados con el consumismo de la cultura pop.

Otros actos y características apartan a los okupas de la percepción crítica y social de los adolescentes como unos seres alienados y completamente sumergidos en y dedicados al consumo de la cultura de los videos musicales, videojuegos, televisión y películas (ver Capítulo II). Por medio de su acto de vivir en ruinas y con muy escasos medios económicos, los okupas renuncian a tal vida alejándose así de la identidad correspondiente también. Los talleres que ellos organizan sobre la pintura,

literatura y música clásica se pueden ver como alternativas a la cultura de diseño gráfico y de narración fílmica. Pero otros cursos que ofrecen, como el aeróbic acompañado por la música *ska*, las artes marciales y especialmente el curso de *drag-queenismo*[19] pertenecen más a la cultura posmoderna puesto que representan la gran variedad de lo que es la cultura hoy en día y especialmente porque reflejan el reconocimiento de la cultura de las minorías sociales, como son los travestís (Santos, "Okupada" 50-53). El más irónico y posmoderno tal vez sea el curso del nómada kurdo Mustafá, quien enseña cómo hacer esculturas de madera de los *power-rangers*, los personajes superhéroes del programa televisivo muy popular en los años noventa, conectando así la cultura popular global con el arte antiguo de modelar. Todas las expresiones creativas y habilidades de los okupas se presentan al mismo nivel, se yuxtaponen y se consideran igual de importantes; de ese modo la sociedad de los okupas de Bákinjam dispone de una actitud posmoderna dado que acepta un pluralismo cultural verdadero.

Aunque la idea de que los ideales puros puedan guiar y unir un grupo juvenil se niega y deconstruye en el libro de Care Santos, hay cosas que sugieren que de alguna manera esta comunidad ha sido exitosa: ha logrado ser una familia ideal en la que todos tienen papeles iguales y todos son igual de valiosos. Todos los okupas son igualmente capaces de usar sus conocimientos y habilidades sin discriminar el uno contra el otro por pertenecer a distintos sexos, razas, clases, y grupos étnicos. En esto los okupas de la novela Okupada se distinguen de la pandilla retratada en la novela Noche de viernes (Sierra i Fabra), en la cual la violencia se identifica como el modo de comportamiento dominante de los adolescentes contemporáneos.

La identidad colectiva de la generación X se presenta en las novelas adolescentes estudiadas aquí de varios modos. Mientras que las novelas como Noche de viernes y Campos de fresas afirman la visión social de los adolescentes

---

[19] En la novela, Óskar denomina su curso "drugqueenismo" en vez de "dragqueenismo". La descripción del curso corresponde al "dragqueenismo", es decir al "travestirse," por lo cual creo que se trata de un error no intencionado. También, Óskar no exhibe ninguna conexión con las drogas para que se pueda considerar ambiguo el significado del título del curso.

contemporáneos como una generación que siempre está en peligro y representa un problema social grande, la novela Okupada subvierte esa visión describiendo unas aspiraciones políticas y revolucionarias de un grupo de jóvenes dispuestos a abandonar las comodidades capitalistas. Las novelas El bostezo del puma y El síndrome de Mozart nos invitan a reflexionar sobre el significado de las borracheras, de la música pop y del deseo de pertenecer a un grupo social en la edad adolescente. Las novelas adolescentes así pueden mejorar nuestra comprensión de lo que representa la generación X en la sociedad, desmitificando la concepción social de su naturaleza homogénea a través de la introducción de varias identidades colectivas de los jóvenes posmodernos. También logran demostrar cómo se construyen de manera dinámica las identidades individuales o personales con respecto a las ideas y valores comunes de esas colectividades.

4.3. La identidad personal

Hasta ahora en mi análisis he tratado de ofrecer un marco conceptual para considerar las identidades posmodernas de los grupos y subculturas adolescentes en las novelas adolescentes. Empezando con la generación X como la identidad más general o más colectiva, y fragmentándola en subgrupos más pequeños como los ravers o los okupas, me he enfocado en las representaciones de lo común y compartido, es decir de lo que une a varios individuos de la edad adolescente en la época posmoderna. A partir de ahora, me voy a concentrar en las representaciones de la identidad personal de los adolescentes nacidos en la posmodernidad, en particular de los adolescentes que pertenecen a las minorías sociales por su raza, sexo, género, etnia, religión, o minusvalía física o mental. A través de estas minorías se proyecta una visión descentralizada sobre lo que es la identidad en la posmodernidad y lo que constituye la sociedad adolescente posmoderna.

4.3.1. La mayoría o el adolescente común

Ya he hablado en este capítulo de los adolescentes típicos que ejemplifican toda la generación x, tal como es Tesa de la novela El síndrome de Mozart, una adolescente que se identifica principalmente con las figuras de la cultura pop y sus obras. También he hablado de las varias funciones de lo pop en la literatura adolescente en los capítulos II y III, pero ahora me dedico al análisis aplicado de la idea que la identidad personal adolescente se basa en el consumo de la cultura pop, de sus textos, símbolos, imágenes, y en la adoración e imitación de sus íconos. Esta teoría es afín a la teoría de la identidad de la generación X, es decir, se adhiere a ella porque razona que el goce de la cultura pop es la actividad más frecuente y más importante del sujeto posmoderno. Pero, Douglas Kellner ofrece una alternativa importante a la teoría consumista al argüir que la cultura pop no causa la pérdida de la identidad propia por el hecho de consumir y reciclar tantas identidades ajenas a través de la cultura mediática posmoderna, sino que establece un nuevo discurso dominante para construir y negociar la identidad personal (ver Capítulo II). Las novelas adolescentes proveen ejemplos de cómo se articula esto al nivel personal de un adolescente, es decir, exponen cómo se construye la identidad un adolescente a través de la cultura pop únicamente o principalmente. Ejemplos de esto son: Sandra Escudero, la protagonista principal de la novela La muerte de Kurt Cobain de Care Santos, y Tesa, una de los personajes importantes de la novela El síndrome de Mozart de Gonzalo Moure.

La nueva cultura pop ofrece unos mitos contemporáneos cuyo poder en gran parte reside en la identificación con unos ídolos vivos y la ilusión de su accesibilidad en la vida real. Sandra Escudero, la protagonista y narradora de la novela La muerte de Kurt Cobain, así asistió al concierto de su gran ídolo Cobain, como muchos otros adolescentes españoles, lo cual – junto con los videos y conciertos grabados que mira en su casa diariamente – crea esa ilusión de la accesibilidad a los ídolos pop. Tanto Sandra como Tesa negocian su identidad principalmente a través de la cultura pop y no a través de su relación con sus compañeros y amigos, o familia, por ejemplo, lo

que se considera típico y novedoso tanto en la sociedad como en las novelas de la posmodernidad. A la vez, según Baudrillard y Jameson, tal construcción de la identidad refleja un estado bastante alarmante de la humanidad porque los seres humanos se identifican más con la imagen simulada que con la real, es decir, se interesan más en la televisión que en su propio entorno, lo que lleva a la pérdida de "afecto" y del sentido mismo de la realidad (Jameson 15). Pero, aunque sea verdad que el dominio de la imagen simulada haya cambiado la percepción de la realidad, especialmente para los jóvenes nacidos en la cultura mediática, la teoría que la identidad personal se desintegra por el consumo cultural es demasiado homogeneizante y generalizada.

Sandra es casi incapaz de salir del mundo de referencias a su cantante favorito, Kurt Cobain; sus sueños, sus actividades, pensiamientos diarios, y hasta sus motivos para hacer amistades están impregnados por Cobain. Ella lleva las camisetas con imágenes de Nirvana, el grupo de Cobain, y escuha su música en el equipo siempre cuando está en casa o frecuenta lugares que la toquen. Sandra se compara e identifica con Cobain a cada paso de su vida joven y se deja guiar por él en todo (ver más sobre esto en el Capítulo III). Sea por haberse reconocido en Kurt Cobain, en haber encontrado un doble, un hermano, o un novio perfecto en su figura, sea por ser una adolescente perdida y alienada precisamente por el consumo diario de la cultura pop que la aleja de la vida "real", Sandra ejemplifica la adolescente que crea su identidad por medio de las imágenes y símbolos de la cultura pop.

La identidad de Tesa refleja de manera ejemplar las teorías consumistas sobre la identidad posmoderna porque se construye a través de los procesos de reciclar varios textos e influencias de la cultura pop como los de Courtney Love y su grupo Hole, Nirvana, REM, Patti Smith, Lou Reed, The Doors, y "la poesía oscura". Estas fuentes culturales son claramente pesimistas, y expresan la visión de los valores y el comportamiento de toda la generación X (Moure, "El síndrome" 14). La elucidación de la identidad de Sandra resulta más problemática para la teoría consumista porque se vincula con Kurt Cobain únicamente. Es decir, por concentrarse Sandra en un solo

mito e ícono pop es difícil hablar de la desintegración y fragmentación de su identidad porque esa identidad se basa en unos conceptos bien claros e identificables con la obra y vida de Cobain, de los cuales hablo más en el Capítulo III. Entonces, aunque Sandra se construya la identidad a través de su idolatría de Cobain predominantemente, eso no apoya la hipótesis que su identidad sea fragmentada y desintegrada. Más bien, la idolatría de Kurt Cobain le ayuda a aceptarse a sí misma, a sus propias inquietudes y complejos porque en Kurt Cobain reconoce lo mismo, algo que no ha podido reconocer en su ambiente "real". Puesto que Sandra no imita todas las actitudes y comportamientos de Kurt, como el uso de drogas y la inclinación al suicidio, no se puede hablar de las influencias muy maléficas de esa idolatría suya. Tesa y Sandra, por ende, representan dos variaciones de la teoría de la construcción de la identidad a través de la cultura pop, cosa que afirma la heterogeneidad misma de la novelística adolescente en su acercamiento a unos temas importantes de la posmodernidad.

4.3.2. Las minorías

Uno de los problemas de la teoría consumista de la identidad posmoderna es que desatiende a la pluralidad y heterogeneidad de identidades, voces y perspectivas de las minorías sociales, lo cual es uno de los temas más importantes en la sociedad posmoderna. La designación del discurso pop como el único discurso en la construcción de la identidad adolescente hoy en día es demasiado generalizador; no sólo niega la existencia de otros agentes sociales como la familia, la escuela y/o el ambiente de trabajo, sino que también ignora los varios atributos raciales, sexuales, genéricos, étnicos y otros que forman parte de la nueva conciencia social de las diferencias (ver Capítulo II). Aunque es válido hablar de la mayoría y del modo dominante en que se crea la identidad, es imprescindible reconocer la existencia de identidades que se resisten al modo típico de autodeterminarse, especialmente cuando se trata de las minorías sociales, a las cuales les resulta difícil reconocerse en la experiencia e ídolos de la mayoría.

Los varios movimientos sociales de los años sesenta y setenta, cuya actividad describo en el Capítulo II, empiezan a reivindicar los derechos, valores y culturas de las minorías y formulan nuevas teorías y críticas literarias también. Las minorías también forman parte de la literatura adolescente y su función primaria es precisamente la de introducir y afirmar la diferencia de los procesos de construcción de la identidad de los que no pertenecen a la mayoría y los que no pueden identificarse con ella.

Para comprender bien la cultura adolescente es importante tener en cuenta este pluralismo social introducido por la sociedad posmoderna, un pluralismo que va más allá del pluralismo étnico y nacional en reconocer las diferencias de sexo y género entre otras. Sin embargo, la migración incesante de la población por diferentes razones existenciales, hace que las sociedades posmodernas sigan pasando por una diferenciación y fragmentación étnica también. Así en España, donde el asunto de identidades étnicas y de la diferencia entre los pueblos constitutivos de la sociedad del país es todavía vigente por la opresión sufrida durante la dictadura de Franco principalmente, ahora es aguda la conciencia de la necesidad de no discriminar a los más recién llegados, los inmigrantes de varios países norteafricanos y europeos que van poblando este país.

En esta parte final del análisis me dedico a retratar las identidades de unos adolescentes minoritarios que aparecen en las novelas destinadas al público adolescente: El síndrome de Mozart (Moure) y Okupada (Santos). Estas novelas adolescentes articulan bien la pluralidad social posmoderna a través de la inclusión de protagonistas adolescentes minoritarios en la narración. Intento demostrar que la introducción de estos personajes en las novelas adolescentes sirve para desestabilizar las nociones homogeneizadoras de la sociedad adolescente que prevalecen en las consideraciones sobre ella, puesto que los adolescentes minoritarios mismos representan las diferencias, y las miradas descentralizadas y descentralizadoras en esta sociedad, y afirman que la sociedad adolescente es inherentemente heterogénea.

Se podría argüir que en la novela El síndrome de Mozart, tres de los cuatros personajes principales, Irene, Yárchik, Tomi y Tesa, forman parte de distintas minorías en la sociedad adolescente, retratada en la novela como representativa de la sociedad adolescente cotidiana en España. Mientras que Yárchik, un inmigrante de Ucrania, pertenece a una minoría étnica, Tomi es parte de otra minoría por su minusvalía mental, el síndrome de Williams. Irene pertenece a una minoría discutible y problemática porque no tiene obstáculos étnicos o físicos para integrarse en la sociedad: es una española étnicamente, y visiblemente no se distingue de otros adolescentes de su ambiente. Sin embargo, su formación educativa para genio musical la ha distanciado de los jóvenes típicos; éste es uno de los temas principales de la novela. Aun así, la amistad con Tesa cambia la identidad de Irene aproximándola a la identidad típica de otros adolescentes, la identidad de la generación X. El hecho de que ella puede superar la posición de marginada tan fácilmente nos hace difícil considerarla como adolescente con identidad personal marginada. Desde luego, aunque la identidad de Irene se imponga como el tema más saliente en esta novela unida por las reflexiones de Irene misma, en el análisis de las identidades adolescentes no voy a enfocarme en esa identidad, sino sólamente a las de los dos protagonistas masculinos, Yárchik y Tomi, quienes representan dos tipos de minorías en la sociedad española. Mientras que Yárchik mismo se niega completamente a integrarse a la sociedad adolescente de España, Tomi es rechazado por ella porque, por su diferencia de minusválido, su manera de comportarse y expresarse es diferente a la de adolescentes "normales" (Moure, "El síndrome" 58). Los dos adolescentes representan así unas minorías excluidas de la sociedad adolescente, por lo cual sus identidades son bien descentralizadas.

Al nivel textual Yárchik y Tomi se distinguen por su modo de expresarse verbalmente, lo que llama la atención al lenguaje como el medio de percibir y construir la realidad y la identidad de uno. Puesto que la novela se entiende como un escrito de Irene, es ella quien reconstruye esas diferencias verbales de sus dos amigos y reconoce que el lenguaje puede ser la razón o un síntoma de la discriminación

social. El hecho de que Irene sea la focalizadora principal de la narración puede que se considere problemático porque Tomi y Yárchik como miembros de minorías sociales no se presentan al lector en voz propia. Sin embargo, creo que el hecho de que Irene presente a Tomi y Yárchik añade otras dimensiones muy importantes a las perspectivas descentralizadas de los dos adolescentes minoritarios: el reconocimiento, el respeto y la admiración a las identidades minoritarias por parte del miembro de la mayoría. En eso la actitud de Irene refleja los cambios que se trata de instalar en gran escala social en la posmodernidad, es decir la inclusión y representación de las minorías en varias instancias de la sociedad. Aunque las minorías se hacen más visibles y más aceptadas, la sociedad mayoritaria a menudo no es muy tolerante hacia ellas. Irene se da cuenta de eso y se empeña en representar a sus dos amigos de la mejor manera posible, de modo que sus escritos se pueden interpretar como su propio reconocimiento y agradecimiento por haber conocido a Yárchik y Tomi, y por haber sido afectada por sus identidades extraordinarias a la hora de construir o cambiar su propia identidad.

4.3.2.1.Yárchik: ¿minoría étnica o más que eso?

Yárchik pertenece a una minoría étnica en la sociedad española porque es un inmigrante reciente de Ucraina. Vino a España con sus padres, unos músicos profesionales, y se prepara para músico también, específicamente para intérprete de la música clásica, y mientras tanto asiste al colegio con otros adolescentes españoles, una de los cuales es Irene, la narradora y comentarista principal de los sucesos narrados en la novela. El estatus de minoría de Yárchik no se puede explicar fácilmente con su origen étnico: de hecho, en la novela misma su etnia nunca se retrata como la causa principal de su marginalización dentro de la sociedad adolescente. Más bien, Yárchik es diferente de los otros adolescentes porque se niega a conformarse a las normas de la sociedad adolescente y a integrarse a la cultura juvenil mayoritaria de España, es decir a vestirse y a hablar de manera semejante a otros jóvenes, a comportarse como ellos, y particularmente, a escuchar la música pop

e idolatrar a las estrellas. El desinterés de Yárchik para aceptar los valores de sus contemporáneos no se puede divorciar completamente de su identidad étnica ni de su experiencia de vivir y crecer en una sociedad distinta, menos industrializada y menos contaminada por el consumismo occidental, que es la sociedad ucraniana, pero su etnicidad en fin no define su preferencia por la cultura y valores clásicos, como la música de Mozart, o la literatura de Tolstoy y Homero. La identidad de Yárchik, o la perspectiva que ofrece sobre la cultura y los adolescentes occidentales contemporáneos es importante porque claramente indica la resistencia voluntaria de un adolescente a la homogeneización, y el deseo y la capacidad de tener una identidad diferente.

Irene nombra a Yárchik "un marciano" porque considera que él se distingue de otros adolescentes en los aspectos que probablemente son los más importantes durante la adolescencia: la manera de hablar, la manera de vestirse y la manera de percibir y comentar sobre el mundo en que vive, especialmente la cultura mayoritaria de sus coetáneos:

> …La imagen de televisión es una invención de los esclavos de los ricos para complacer a sus amos….el que no puede poseer todo lo que contiene esa imagen es desgraciado, cada vez un poco más y más, y más… (Moure, "El síndrome" 58)

Al describir la apariencia de Yárchik, Irene empieza con lo que le falta, es decir, con lo que es lo más chocante en él desde el punto de vista de un adolescente español promedio: "ni chándal, ni zapatillas de deportes" y continúa con lo que sí lleva y lo que en Irene provoca estupor únicamente: "pantalón, camisa formal muy planchada, y botas de cuero reluciente. Un marciano" (Moure, "El síndrome" 45).

La ropa es uno de los marcadores principales en la construcción de la identidad hoy en día, particularmente en la edad adolescente. La preocupación con la imagen visual en la posmodernidad a menudo se atribuye a la labor del consumismo y a las maneras en que éste modifica y controla la sociedad; por eso el modo distinto de vestirse de Yárchik, quien ignora las modas de otros adolescentes, nos lleva a la interpretación que Yárchik rechaza identificarse visualmente con otros adolescentes

que cambian su aspecto físico de acuerdo con lo que ven en la televisión y en las revistas, y también copiándose unos a otros. Desde luego, él quiere ser visiblemente diferente, es decir quiere tener identidad propia en la apariencia también. Teniendo en cuenta que Yárchik es de la misma raza blanca que la mayoría de los adolescentes españoles, se puede concluir que esa diferencia visual suya se debe completamente a su propia voluntad y esfuerzo, es decir, Yárchik tal vez destaque su identidad minoritaria a través de su vestimenta. Sin embargo, la novela no ofrece suficientes pruebas que él elija y lleve precisamente esa ropa para rebelarse contra la sociedad adolescente mayoritaria, pero lo que sí se puede atribuir a su propio esfuerzo y conciencia es la manera de hablar y expresarse diferentemente de otros adolescentes españoles, el tener una voz e identidad lingüística propias.

La teoría posestructuralista, que a menudo se considera parte de la teoría posmoderna, se ha enfocado principalmente en la lengua como sistema de comunicación en el que los humanos nacen y del que dependen completamente en la vida diaria (Mohanty 128). Tal visión de la lengua se opone a las creencias anteriores según las cuales la lengua es nuestra herramienta, cuyos significados podemos controlar completamente. Por consiguiente, los humanos dependen del lenguaje para construir y negociar su propia identidad en su interacción con otros, y la manera en que se expresan verbalmente forma gran parte de su identidad. La expresión verbal de Yárchik es una señal muy importante de su identidad minoritaria en varios aspectos: primero, él ha tenido que aprender cómo expresarse en español, y el hecho de que el castellano no es su lengua nativa inmediatamente lo pone en una situación minoritaria entre los otros adolescentes con quienes se encuentra y comunica en la escuela. Segundo, los esquemas de referencia de Yárchik son muy alejados a los de los adolescentes comunes, puesto que él prefiere la cultura clásica – los clásicos literarios, la historia y la música clásica más que todo – a la cultura pop contemporánea que la mayoría de los adolescentes consume y cuyos textos y símbolos usan como referencias principales en la comunicación diaria. De modo

semejante, Yárchik nunca usa la jerga y las metáforas comunes, sino que tiene un estilo de hablar bastante literario, abundante en metáforas y alegorías insólitas:

> Hay suicidas, y 'suividas'. Al principio, parecen el mismo, sienten la misma desesperanza. Pero los primeros reaccionan matándose, y los segundos renaciendo. El 'suivida' también desaparece, pero vuelve a nacer, diferente y nuevo. (Moure, "El síndrome" 69)

Yárchik se expresa de esta manera conscientemente, lo cual es un testimonio de su intención de tener una identidad diferente a otros adolescentes. No sólo trata Yárchik de hablar de manera diferente, sino también invita a su clase del instituto, y al lector adolescente, a pensar y discutir sobre la naturaleza del lenguaje verbal. Yárchik se da cuenta de que las palabras a menudo no logran comunicar bien el mensaje porque requieren mucha ponderación; él intuye que el lenguaje verbal inhibe más que realiza la comunicación en muchos casos. Yárchik invita a su clase a discutir sobre el lenguaje y opina de una manera propia sobre unos asuntos sociales muy delicados, como el uso de drogas, por lo cual lo discriminan tanto los profesores como los estudiantes. Al comentar sobre las drogas en la clase, el acontecimiento que expliqué anteriormente en este capítulo, Yárchik no sólo desconstruye el comportamiento juvenil, sino también se atreve a confrontar la sociedad adulta y su actitud moralista. En esto, Yárchik resulta más rebelde que otros adolescentes que se creen más modernos y más rebeldes, como, por ejemplo, Tesa.

Yárchik también introduce la idea de que la música podría ser un lenguaje nuevo y un lenguaje mejor, la idea que se desarrolla y afirma en la novela con la identidad de Tomi, un muchacho que padece del síndrome de Williams, "la necesidad de acercamiento a través del tacto" y quien es un genio musical (Moure, "El síndrome" 91). La música da sentido a la vida y motiva a Yárchik, aunque sabe que nunca va a ser como Mozart o Tomi, porque no tiene el genio musical ni la habilidad de crear música. El hecho de que Yárchik es el protagonista en busca de una expresión más sincera y más sencilla que la expresión verbal indica que su diferencia no se limita sólo a su condición de minoría étnica, sino que se debe a su resistencia a pensar como la mayoría y a su capacidad de ver más allá de la realidad cotidiana. A

pesar de su papel de crítico e investigador en la sociedad, Yárchik no logra resolver el enigma de la música, es decir, su posibilidad de ser un lenguaje para los humanos; esas respuestas, hay que buscarlas en otro personaje minoritario, Tomi, quien tiene una visión del mundo aún más personal y aún más descentralizada.

4.3.2.2.Tomi: ¿síndrome de qué? ¿de espuma de afeitar?

La identidad marginal de Tomi viene de su condición de retrasado mental en una sociedad que se rige por ciertos criterios de inteligencia. Él padece del síndrome de Williams, una condición poco conocida en la sociedad cotidiana, pero su "cara de duende" y los ojos ligeramente desviados" le dan el marco de minoría visible (Moure, "El síndrome" 71). También, Tomi se comporta de manera inusitada: siempre toca a las personas que le están cerca, termina bruscamente las conversaciones con gente y se aleja sin dar explicación de por qué.

Puesto que sus "defectos" prevalecen en la percepción pública de su identidad, Tomi no encuentra comprensión por sus modos especiales de comportarse y expresarse. Por las mismas razones, la sociedad no sabe de su talento musical enorme y no puede apreciarlo. Tomi posee una capacidad extraordinaria para reproducir y crear melodías, lo cual se revela durante su relación amistosa con Irene: Irene toca música clásica en el violín y en el piano, la música que lleva aprendiendo desde niña en el conservatorio, y Tomi, quien nunca antes la había oído ni estudiado, la reproduce y elabora instantemente. El padre de Irene, Horacio Evangelista, un neurólogo e investigador, tras oír información sobre Tomi, lleva a su familia al pueblo Casares, donde Tomi vive con su madre, para poder averiguar si tiene el genio musical comparable al de Mozart. Irene le sirve para confirmar la información que necesita para su investigación científica, que vincula al famoso compositor Mozart con el síndrome de Williams.

El don musical de Tomi desestabiliza y cambia la percepción de su identidad minoritaria en la sociedad: el ser idiota y genio a la vez es una identidad desequilibrada y contradictoria porque la sociedad trata a los idiotas y a los genios

diferentemente. La identidad de idiota hace un recluso de Tomi dentro de la sociedad española, alejándolo de la escuela y de otros adolescentes (Moure, "El síndrome" 102). Por otro lado, el conocimiento de su genio lo reintroduce en la sociedad y le procura una posición y trato especiales: el padre de Irene desea llevarle a Tomi a Madrid a trabajar con unos profesores de música y al mismo tiempo dedicarse más a la investigación sobre la relación entre el síndrome de Williams y la genialidad musical.

Irene, con la ayuda de Yárchik, conduce una investigación propia sobre Tomi y sobre la posibilidad de expresarse y comunicarse por medio de la música únicamente. Irene está preocupada de que Tomi no esté consciente de su talento y las consecuencias de poder ser "descubierto" por un investigador como Horacio Evangelista, interesado principalmente en la validez y confirmación de sus hipótesis y no en los sentimientos y vidas de los sujetos investigados. Es importante para Irene que Tomi tome la decisión propia sobre la mudanza a Madrid antes de qué Horacio Evangelista obtenga la confirmación de su talento porque esa mudanza también implica un cambio de identidad y una alteración de vida cotidiana tranquila con su madre y sus animales. Dándose cuenta que Tomi es como Mozart por su talento, ella quiere evitar que Tomi tenga el destino de Mozart, el destino del prodigio que no tuvo mucho control sobre su vida y que fue explotado por los que lo rodeaban (Moure, "El síndrome" 8). Irene así desea evitar que la sociedad maneje la identidad de Tomi y se empeña en que Tomi esté conciente de lo que le pasaría en el futuro si la información de su talento se confirmara, es decir si él se fuera con ella y con su padre a la capital.

La preocupación de Irene se basa en el hecho de que Tomi no se expresa bien verbalmente, por lo cual ella no tiene pruebas si él la entiende cuando le cuenta algo importante. Tomi habla muy poco y en frases muy cortas, repitiendo lo que acaban de decir los otros. A menudo hasta parece que no entiende la pregunta: "-¿Lees música? – Música, sí. –No, aclaró su madre." (Moure, "El síndrome" 101) Su modo de comunicarse es a través del tacto y la música, lo cual no es típico, y generalmente no se acepta como normal en la sociedad. Aunque en su propia relación con Tomi Irene

se satisface y, más que eso, se entusiasma en comunicarse a través de la música, ella no tiene confianza en ese tipo de comunicación para conocer los pensamientos y opiniones de Tomi porque ella misma no maneja la comunicación musical tan bien como él. Por eso, Irene duda de la capacidad de Tomi de entender su propio talento, ya que la música es algo natural para él, es su modo único de comunicarse en el mundo que no emplea ese modo de comunicación.

El hecho de que Tomi emplee muy poco la lengua verbal para comunicarse es un aspecto muy importante de su identidad de minoría. Diferente a Yárchik, quien a pesar de su manera especial e inusitada de hablar logra expresarse muy bien, Tomi no articula sus sentimientos ni opiniones de su posición social y de su vida, así que se puede concluir que su minoría es aún más segregada que las minorías étnicas, sexuales y raciales, por ejemplo, porque no tiene voz propia en forma de expresión lingüística. O sea, su lenguaje no se reconoce como un lenguaje. En el curso de la novela, es Irene misma la que reflexiona y retrata a Tomi lo más fielmente que pueda para darle una voz, es decir una representación y una presencia en el discurso lingüístico, no sólo a Tomi sino a todos los que padecen del síndrome de Williams, es decir del síndrome de Mozart: "...acabé de entender lo que me había levantado de la cama: que no era a Mozart a quien había que atribuir las características de los Williams, sino a los Williams las de Mozart" (Moure, "El síndrome" 155).

Las identidades minoritarias tanto de Yárchik como de Tomi son complejas: Yárchik no es simplemente un ucrainiano en España, ni Tomi es un simple minusválido mental. Más bien, Yárchik es un adolescente que contempla la sociedad contemporánea desde una posición a la vez individualista y humanista cuando se resiste a obedecer a las reglas de comportamiento de la sociedad adolescente y cuando recurre a sus propias lecturas y música en vez de las populares y comunes. Por otro lado, Tomi tiene una capacidad extraordinaria de producir y reproducir melodías complejas y a comunicarse por medio de la música.

La minusvalía mental de Tomi se expone como socialmente condicionada: una parte de su condición de idiota es en realidad la genialidad musical comparable

con la de Mozart, pero para llegar a esa conclusión y observación sobre él ha sido necesario desconstruir tanto la genialidad como la idiotez de Mozart mismo durante siglos y siglos de investigación. La marginalización de Yárchik está relacionada más con la sociedad posmoderna, es decir con la frustración propia de Yárchik con la cultura pop y la sociedad adolescente en general, mientras que la marginalización de Tomi no se puede considerar directamente relacionada ni proveniente de la sociedad posmoderna. Esto se puede explicar con el hecho de que la historia de su minoría todavía está por descubrirse, es decir, escribirse, y Horacio Evangelista y su hija Irene están haciendo precisamente eso cuando tratan de confirmar la relación entre Mozart y Tomi. Pero, mientras que Horacio se interesa principalmente en precisar la enfermedad mental del gran Mozart y avanzar su propia carrera académica de tal manera, Irene se dedica a construir la historia sobre los que tienen el síndrome de Williams como unos geniales iguales a Mozart en su talento musical.

La capacidad musical de Mozart y de Tomi se interpreta como genio porque muy pocos humanos la tienen, es decir este genio suyo es socialmente condicionado y desconstruible. Puesto que este genio es 'agradable' y en la historia de la sociedad occidental se asocia con la cultura clásica y con los valores transtemporales, la solución que se propone es que vuelva el muchacho a la escuela, al conservatorio de música, para que estudie, pero aún más para que lo estudien a él. Aunque esto mejoraría los prospectos de Tomi para integrarse en la sociedad y posiblemente vivir mejor una vez que se quede sólo, hay que tener en cuenta que la sociedad va a ser benévola hacia él por su talento beneficioso para esa misma sociedad.

Desde luego, tanto la identidad minoritaria de Tomi como la identidad minoritaria de Yárchik son condicionadas por sus posiciones en la sociedad española en la cual viven, una sociedad que se puede identificar con la sociedad posmoderna en sus rasgos generales del consumismo y de la heterogeneidad cultural. Mientras que Yárchik representa una minoría concientemente, la que vocifera sus propias diferencias de modo semejante a las minorías de razas o sexos, Tomi perturba más con su indisposición de luchar por sí, es decir, con su falta de expresión verbal, la

cual es la condición principal de poder reivindicarse los derechos una minoría. Sin embargo, con la ayuda de los científicos que estudian a los genios como Mozart y de otros humanos benévolos como Irene, se crea la posibilidad que estas minorías se reconozcan y se representen como parte constituyente de esa sociedad. Las identidades de Yárchik y Tomi en esta novela sirven para deshomogeneizar la sociedad adolescente afirmando que también en ella existen minorías importantes con identidades propias y diferentes.

4.3.2.3. Mustafá, Óskar, y Oswi-Van: las minorías en la minoría

De los ocho narradores de la historia de okupación de la casa Bákinjam, tres representan minorías distintas en la sociedad española: Óskar es homosexual de nacionalidad española, Oswi–Van es un inmigrante cubano, y Mustafá es kurdo, también un inmigrante, pero sin país ni familia a la que pueda regresar. Estos personajes forman parte del mosaico pintoresco de la sociedad de los okupas que los acepta como iguales, aunque en su parte de narración estos personajes reconocen que su afiliación al grupo se debe a razones personales y existenciales, y no a sus creencias profundas en los lemas de los okupas.

Así Óskar, Oswi-Wan y Mustafá representan no sólo los sitios de diferencia en la sociedad adolescente española, sino también en la sociedad de la subcultura de los okupas, y desestabilizan la coherencia e integridad de las dos. Su perspectiva especial hacia los acontecimientos narrados se representa también por la manera especial en que ellos narran esos hechos, es decir, su diferencia se nota también en la manera de que se expresan verbalmente, la cual es diferente a la narración "regular" de los jóvenes españoles. La identidad de minoría de los tres protagonistas así se representa de dos maneras principales: a través de su narración personal sobre sus vidas y sobre los acontecimientos de la casa Bákinjam, y a través de su particular uso de lenguaje.

> Alicia meterse na mundo mágico que ayudar a olvidar la realidad. Mi país ser mundo real que hacer olvidar magia. C'est tout." (Santos, "Okupada" 78)

Mustafá no es el verdadero nombre del okupa kurdo, sino lo es Tareq Al-Awhabb. Mustafá es "un apelativo menos complicado" para el chico "musulmán y morenito," es decir, los okupas lo renombran según la percepción que ellos tienen de su identidad (Santos, "Okupada" 24). El acto de apodarlo así no se puede considerar un mero acto de ingenuidad juvenil porque también refleja la estereotipificación que experimentan varias minorías en la sociedad. Tareq acepta ese apodo porque no le importa luchar por su identidad original, se resigna a ella a cambio de tener una vida segura y tranquila, algo que no tenía en Irak, su país natal. Su identidad es una identidad migratoria que está dispuesta a modificaciones en cambio de una vida mejor, es decir Mustafá constituye su identidad en negociación con su entorno y con las condiciones de vida, cosa común a todo el pueblo kurdo:"I travel como mis antepasados (los del arca, por ejemplo), plantuve tomatos y náscaros na mi window y si no teno cabras es because en Barcelona no hay." (Santos, "Okupada" 79) Tal identidad nómada se emplea a menudo en las discusiones sobre la identidad posmoderna como identidad inherentemente inestable, desordenada, fluida e híbrida (Featherstone 126).

Además de participar en la organización de vida de los okupas dando las clases de entallar, Mustafá gana dinero vendiendo esculturas en la calle. Ha recorrido muchos países europeos – "Siria, Turquía, Bulgary, Rumanía, Hungría, Austria, Switzerland y La France" - en busca de un lugar menos hostil para un inmigrante como él, por lo cual ha mezclado muchos lenguajes, de modo que habla y narra en un raro "esperanto" (Santos, "Okupada" 79). Su lenguaje claramente marca su diferencia porque muestra todas las adaptaciones lingüísticas por las cuales ha tenido que pasar en su vida joven para sobrevivir. En su corta narración sobre la okupación, a pesar de la supuesta dificultad de escribir en español para Mustafá y la dificultad de descifrar su "código", salen muy claras las perspectivas de Mustafá sobre los ideales de los okupas. Su propia experiencia de una vida muy lejana a la vida de un miembro de la generación X típico que conoce solamente la "realidad simulada", pone en cuestión la homogeneidad de la sociedad adolescente española, es decir, introduce la diferencia con respecto a la sociedad adolescente y juvenil en general, pero también atestigua la

dinámica y heterogeneidad social que se puede encontrar en la España posmoderna llena de identidades migratorias.

Óskar es un joven español cuya identidad se considera minoritaria por su orientación sexual: Óskar es un homosexual. También es un dragqueen o trasvestí, por lo cual es una minoría de género también. Se unió a los okupas porque eso era un buen modo de sobrevivir para él dado que su familia lo había rechazado por ser homosexual. La homosexualidad va aceptándose en las instituciones y estatutos de los países del mundo occidental poco a poco gracias a los movimientos sociales de los años sesenta y setenta que retrato en el Capítulo II, pero es muy común todavía que se considere una anormalidad por parte del pueblo y en la vida cotidiana. Óskar trata su sexualidad abiertamente y siempre cuando conoce a alguien la destaca: "Y yo soy Óskar y soy homosexual." (Santos, "Okupada" 48) El hecho de que lo haga afirma su diferencia porque es muy improbable que un heterosexual se presente así, por lo cual Kike lo pregunta en broma: "¿Eso es una nacionalidad?" (Santos, "Okupada" 48)

Igual que otros narradores y habitantes de la casa Bákinjam, Óskar narra una parte de la historia de la okupación, pero su función de narrador es principalmente la de desestabilizar una divisa mayor de los okupas: su oposición a la violencia. Proporcionando ejemplos de la actitud y actividad violenta de los okupas con quienes cohabita, Óskar desempeña su función de comentarista por su visión descentralizada, debida a su posición marginal en la sociedad. Así él observa que las clases de las artes marciales son muy agresivas y también las más populares por entre la gente con convicciones pacifistas. Similar es su opinión sobre la enseñanza de la literatura de Oswi-Van, quien suele gritar a sus estudiantes cuando no entienden o no saben interpretar poemas (Santos, "Okupada" 53). Óskar es diferente a otros okupas con respecto a la violencia porque muestra la conciencia de las varias formas de la violencia que se exhiben y permiten en la casa aún cuando hablan y tienen orgullo los okupas de no ser violentos. Con esos comentarios que no hace frente al grupo sino solamente frente al lector, Óskar posiblemente trata de expresar que no es capaz de

enfrentarse a la violencia misma y que eso ha sido una de las condiciones perpetuas y constantes para él como miembro de una minoría social.

Óskar es el protagonista y narrador más divertido y más cómico de todos los okupas, pero a la vez puede que sea el más marginado de y entre todos ellos. El hecho de que su curso de dragqueenismo es el menos popular de todos que se dan en Bákinjam es indicativo de la impopularidad de su minoría en la sociedad. La perspectiva descentralizada de Óskar, su feminidad en particular, se considera hasta peligrosa para la entrega de la historia de ocupación, así que Alma y otros okupas que escriben la historia opinan que no es bueno que Óskar cuente una parte "importante" de ella porque "tiende a romantizarlo todo" y perderse en digresiones del curso central de la historia. Aparte de sus comentarios cándidos y cómicos, el lenguaje de Óskar es caracterizado por algo atípico para un joven, el uso de refranes populares. Sus refranes provocan risa y confusión porque no son correctos: Óskar combina la mitad de un dicho popular con la mitad de otro, de modo que pierden su sentido de metáfora o alegoría común. Por ejemplo, en vez de "más vale estar solo que mal acompañado," o "más vale pájaro en mano que ciento volando," Óskar dice "más vale estar sólo que ciento volando" (Santos, "Okupada" 61). Otros refranes suyos son: "Después de la tempestad todos los gatos son pardos," y "A falta de pan, los ratones bailan" (Santos, "Okupada" 62).

Los refranes distorsionados de Óskar pueden interpretarse como alegoría de su actitud irónica hacia su propia posición que tiene como minoría social: la parte correcta del refrán indica su educación cultural compartida con otros españoles, y la incorrecta indica la diferencia opaca de una minoría social a la que pertenece, y que tiene su perspectiva especial hacia lo común y lo cotidiano. Los refranes de Óskar son unos juegos lingüísticos peculiares que complican y densifican el texto, haciéndolo a la vez más divertido y más literario. También reflejan y ejemplifican una práctica común de la literatura posmodernista, la de jugar con las varias formas y sentidos lingüísticos. Al introducir una perspectiva descentralizada en sus comentarios y relatos sobre los sucesos de la okupación, Óskar de hecho introduce la diferencia no

sólo en el grupo de los okupas como conjunto homogéneo, sino también en toda la sociedad adolescente de la España contemporánea. A través del uso de los refranes mezclados Óskar construye su identidad y refuerza su diferencia con respecto a otros adolescentes que no suelen hablar así.

Oswi-Van es un disidente cubano enamorado de la poesía y de la literatura en general. Su preferencia por este arte clásico parece proceder de su educación en la sociedad menos industrializada que la española, la sociedad donde la informatización no se extiende tan fácilmente por razones políticas y por la pobreza de la mayoría de la población. Igual que Yárchik, el inmigrante ucraniano de la novela El síndrome de Mozart, Oswi-Van viene de una sociedad donde la posmodernidad todavía no se ha establecido. La sociedad cubana es una sociedad comunista donde la propiedad privada no existe, así que el concepto mismo de ocupar una casa le es extraño y para él, "lo de la okupación es tan obvio como que el sol sale cada día". La afiliación de Oswi-Van a este grupo es muy natural porque ha vivido bajo el socialismo toda su vida y el capitalismo le "parece la degeneración de la condición humana, un sistema antisocial donde lo único que importa es tener más de lo que tiene nuestro vecino" (Santos, "Okupada" 135). Sin embargo, la razón principal por la que se queda con ellos es que no tiene otro lugar donde habitar, ni mejor manera de sobrevivir.

La función principal de Oswi-Van es la de descentralizar la idea de ocupación, descontextualizándola de la sociedad española y de las sociedades occidentales capitalistas. Igual que Mustafá, Oswi-Van eleva la conciencia de la realidad de otros que están lejos de España y cuyos problemas no son políticos sino existenciales. Los comentarios de Oswi-Van sobre la ocupación proveen información útil para el lector adolescente, porque reflejan no sólo una opinión de un adolescente, sino de toda una sociedad distinta: "...acá soy okupa y vivo en una casona toda llena de cosas encangrejadas que otros han botado, pero me alimento todos los días, algo que no podía decir en Cuba, donde ya lo único que la gente comparte es el hambre" (Santos, "Okupada" 135-136). Al mismo tiempo, Oswi-Van reconoce los valores de la sociedad española de los cuales los adolescentes comunes españoles probablemente

no están concientes. Se trata de unas condiciones esenciales de la vida, como el acceso a la comida y la libertad de disentir con la política gobernante, cosas que faltan en la Cuba comunista y causan que la gente huya de este país.

La identidad diferente y minoritaria de Oswi-Van también es reforzada por su expresión lingüística: la poesía no sólo es su gran pasión, sino que también está incorporada en el discurso cotidiano de Oswi-Van y en la narración misma sobre los acontecimientos de la okupación de Muntaner; eso se nota en sus citas largas y frecuentes de poemas de sus autores favoritos. En sus citas a menudo integra comentarios sobre lo que sucede en Bákinjam, y de tal modo emplea la técnica de intertextualidad, una técnica muy frecuente en la literatura posmodernista:

> Una noche, cuando ya pendía sobre nostros la espada de Damocles del desalojo, se lo leí a los muchachos, y todos se emocionaron mucho. Decía así:
>
> Me siento ya una casa enferma,
> una casa leprosa. (Santos, "Okupada" 127)

La expresión distinta intensifica la diferencia de la identidad de Oswi-Van en comparación con los okupas españoles, y también ayuda a descentralizar el discurso adolescente dominante, lleno de referencias a la cultura pop y de expresiones del argot.

4.4. Conclusión antes de la conclusión

Las novelas adolescentes El síndrome de Mozart (Moure) y Okupada (Santos) ofrecen un espectro variado de identidades minoritarias de la sociedad adolescente posmoderna y nos invitan a reflexionar sobre la función de esos individuos en ella. Estos protagonistas principalmente sirven para descentralizar la noción de la sociedad adolescente homogénea, es decir la identidad colectiva de la generación X con la cual se identifica la juventud contemporánea, y todas sus costumbres, comportamientos y mentalidades. Al descentralizar la identidad de la generación X, estas novelas ponen en tela de juicio la teoría posmodernista de la identidad consumista según la cual la identidad en la posmodernidad es desintegrada y fragmentada, principalmente por el consumo de la cultura pop, y la cual descuida otros factores que pueden prevalecer en

la construcción de la identidad individual, tales como la raza, sexo, origen étnico, religión, etc. Las identidades minoritarias en estas novelas introducen unos niveles de complejidad literaria y así procuran unas posiciones múltiples para entrar en el texto, tanto para los críticos como para los lectores adolescentes, quienes disfruten de la lectura en busca de la propia identificación. La dimensión de la expresión lingüística diferente de estos personajes no sólo enriquece la estética del texto, sino también suscita el debate sobre el papel del lenguaje en la construcción de la identidad, y en la discriminación social. De hecho, son varias y ricas las dimensiones de análisis que se puede hacer sobre la posmodernidad y el posmodernismo a través de las novelas adolescentes, pero en este ensayo concluyo con afirmar que esta narrativa está llena de ejemplos variados de cómo se construye la identidad de los adolescentes posmodernos, unos sujetos posmodernos tal vez más importantes.

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta tesis ha sido presentar suficientes ejemplos de cómo las novelas destinadas al público adolescentes se comprometen con algunos asuntos importantes tanto en la sociedad y cultura posmodernas en general, como en la literatura posmodernista en particular. Con esos ejemplos he tratado de validar mi creencia que la literatura adolescente merece ser considerada como un tipo de expresión literaria dentro de todas las literaturas que se escriben en la posmodernidad. Mi ensayo es uno de los primeros en tratar de acerarse a las novelas adolescentes desde el punto de vista crítico literario. Al darme cuenta que el trabajo sobre la literatura adolescente es muy escaso y casi inexistente, he decidido hacer una investigación que pruebe que un tal cuerpo literario, muy rico en símbolos y visiones sobre la vida y la época contemporánea en particular, sí existe.

La literatura adolescente es un tipo de literatura que se define por su destinatario, que es el adolescente. Por eso, ha sido necesario definir al destinatario mismo en términos psicológicos, y explicar cómo se percibe el adolescente en la sociedad y cultura posmodernas. En relación con la cultura posmoderna y su trato del adolescente, he discutido la necesidad de separar la literatura adolescente de la literatura infantil en las consideraciones teóricas, y también he explicado mis preferencias por el uso del adjetivo "adolescente" en la designación de este corpus literario porque creo que define mejor la relación especial que tiene esta literatura con las editoriales y el sistema de educación, los cuales vigilan y validan este género a la vez. Las editoriales especializadas en la publicación de la literatura adolescente empiezan a surgir en los años 1960 en los Estados Unidos, lo cual, en mi opinión, marca el inicio del género mismo, es decir la organización de este cuerpo literario como una expresión particular. Esa década también marca los cambios socioculturales que llamamos la posmodernidad, que encuentra su articulación artística en el estilo designado posmodernismo. Puesto que las novelas adolescentes que he investigado, todas escritas en las últimas dos décadas, se comprometen con la

sociedad y cultura contemporáneos en varios niveles, he decidido emplear los conceptos posmodernos de la identidad colectiva e individual, del discurso pop dominante, y de la autorreflexión y la parodia literaria para afirmar las múltiples conexiones que tiene la literatura adolescente con el posmodernismo y la posmodernidad. En las novelas Okupada (Santos), Noche de viernes, Campo de fresas (Sierra i Fabra) y El síndrome de Mozart (Moure) he trazado las representaciones de la generación X que se atribuye a la identidad de los jóvenes posmodernos cuya adolescencia y juventud coinciden con las últimas dos décadas del siglo veinte. Aunque ciertas descripciones y estereotipos de la juventud se afirmen en las novelas, también se ofrece en ellas la resistencia a la visión dominante de la juventud contemporánea por parte de los mismos protagonistas adolescentes. Los protagonistas minoritarios que se resisten a la imagen o de los okupas o de los adolescentes españoles mayoritarios proveen unos sitios de resistencia dentro de los grupos adolescentes mismos. Entonces es evidente que la literatura adolescente cuestiona las nociones homogeneizantes del sujeto posmoderno, y que está conciente de las diferencias en la sociedad, cosa que la sociedad posmoderna misma reconoce y apoya.

La razón por la cual me he dedicado a analizar varios temas con respecto a la literatura adolescente, su historia, definición y relación a la posmodernidad y posmodernismo, es porque no he encontrado en mi investigación ninguna obra crítica que se acerque ni abarque todos estos aspectos importantes de la literatura adolescente. Por consiguiente, creo que mi obra tiene valor para investigaciones futuras sobre la literatura adolescente porque por lo menos ofrece un punto de vista y un punto de partida para consideraciones posteriores. Son varias las oportunidades de enriquecer el saber literario y cultural a través de la literatura adolescente; por ejemplo, un estudio sobre la recepción literaria de las novelas adolescentes por parte de los adolescentes mismos me parece indispensable porque podría proveer nuevos recursos críticos para acercarse a este cuerpo literario. También considero indispensable un trabajo comparativo entre las obras españolas y las obras

canadienses, que podría, por ejemplo, investigar las semejanzas y las diferencias en la percepción de la identidad colectiva de los adolescentes o las maneras en que los adolescentes emplean el discurso pop para construir sus identidades. Termino abruptamente mi lista de ideas para estudios futuros sobre la literatura adolescente con una expresión de mi esperanza que haya alguien que tenga interés y pasión por este cuerpo literario, y que valide el propósito principal de este ensayo, el de poner la literatura adolescente en el mapa de todas las literaturas mundiales que se incluyen y tratan en las historias y críticas de literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Acland, Charles L. "Fresh Contacts: Global Culture and the Concept of the Generation." American Youth Cultures. Ed. Neil Campbell. New York: Routledge, 2004. 31-53

Allinson, Mark. "The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s." Contemporary Spanish Cultural Studies. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan – Tamosunas. London; New York: Oxford University Press, 2000.

Arnett, Jeffrey J. Adolescence and Emerging Adulthood: a Cultural Approach. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2004.

Barth, John. The Friday Book: Essays and Other Non-fiction. New York: Putnam, 1984.

Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." Literary Theories: A Reader and Guide. Ed. Julian Wolfreys. New York: New York UP, 1999. 381-395.

Best, Steven and Douglas Kellner. The Postmodern Turn. New York: Guilford Press, 1997.

Beverly, John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Bloom, Harold. The Western Canon: the Books and School of the Ages. New York: Riverhead Books,1995.

Borda Crespo, Isabel. Literatura infantil y juvenil. Teoría y didáctica. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2002.

Brooks, Karen. "Nothing Sells like Teen Spirit: The Commodification of Youth Culture."Youth Cultures: Texts, Images, and Identities. Ed. Kerry Mallan and Sharyn Pearce.Westport, Conn.: Praeger, 2003. 1-15

Buckley, Jerome H. Season of youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

Carpenter, Humphrey y Mari Prichard. The Oxford Companion to Children's Literature. New York: Oxford University Press, 1984.

Cervera, Juan. Teoría de la literatura infantil. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1992.

Connor, Steven. Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary. New York: B. Blackwell, 1997.

Cormier, Robert. The Chocolate War. New York: Pantheon Books,1974.

Coupland, Douglas. Generation X: Tales for an Accelerated Culture. New York: St. Martin's Press, 1991.

Dane, Joseph A. Parody: Critical Concepts Versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne. Norman: University of Oklahoma Press,1988.

Danesi, Marcel. Cool: the Signs and Meanings of Adolescence. Toronto, Universityof Toronto Press, 1994.

Dentith, Simon. Parody. London; New York: Routledge, 2000.

Donelson Kenneth L. y Nilsen, Alleen P. Literature for Today's Young Adults. New York, Longman, 1997.

Epstein, Jonathon S. ed. Youth Cultures: Identity in a Postmodern World. Malden, Mass.: Blackwell, 1998.

Featherstone, Mike. Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1995.

Fiedler, Leslie A. A Fiedler Reader. New York: Stein and Day, 1977.

Gaines, Donna. Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids. New York: Pantheon, 1991.

García Padrino, Jaime. Libros y literatura para niños en la España contemporánea. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide: 1992.

---, "Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura...Juvenil? Cuatrogatos: revista de literatura infantil 8, octubre-diciembre (2001). 12 diciembre 2005. < http://www.cuatrogatos.org/8garciapadrino.html >

Giroux, Henry A. "Teenage Sexuality, Body Politics, and the Pedagogy of Display." Youth Cultures: Identity in a Postmodern World. Ed. Jonathon S. Epstein. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 24-56

Graham, Helen y Jo Labany.eds. Spanish Cultural Studies: an Introduction: the Struggle for Modernity. Oxford [U.K.]; New York: Oxford University Press,

1995.

Grenz, Dagmar. "Literature for young people and the novel of adolescence." Aspects and Issues in the History of Children's Literature. Ed. Maria Nikolajeva. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995.

Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective." Exploring Postmodernism: Selected papers presented at a workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985. Ed. Matei Calinescu y Douwe Fokkema. Amsterdam ; Philadelphia : J. Benjamins, 1987. 17-39

Heaven, Patrick C. L. The Social Psychology of Adolescence. Houndmills, Basingstoke,Hampshire; New York: Palgrave, 2001.

Herz, Sarah K., and Donald R. Gallo. From Hinton to Hamlet: Building Bridges Between Young Adult Literature and the Classics. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.

Hollindale, Peter. "The adolescent novel of ideas." Only Connect: Readings on Children's Literature. Ed. Egoff, Sheila. Toronto: Oxford University Press, 1996.

Holstein, James. A. y Jaber. F. Gubrium. The Self We Live By: Narrative Identity in a Postmodern World. New York: Oxford University Press, 2000.

Howe, Neil y Bill Strauss. 13th Gen: Abort, Retry, Ignore, Fail? New York: Vintage Books, 1993.

Hunt, Caroline. "Young Adult Literature Evades the Theorists." Children's Literature Association Quarterly. 21.1. (1996) : 4-11.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

---, A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York: Methuen, 1985.

---, Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism.Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Jaffe, Michael L. Adolescence. New York: J. Wiley & Sons, 1998.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham, Duke University Press, 1991.

Jencks, C. What is Post-modernism? London, New York: St. Martin's Press, 1986.

Kahane, R. The Origins of Postmodern Youth: Informal Youth Movements in a Comparative Perspective. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1997.

Kellner, Douglas. Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern. London; New York: Routledge, 1995.

Kernan, Alvin B. The Death of Literature. New Haven: Yale University Press, 1990.

Knutson, David. "A New Generation: Young Spanish Literary Characters at the End Of the Twentieth Century." Beyond Postmodernism in Hispanic Literature. Lubbock, Tex.: Monographic Review, Classical and Modern Languages, Texas Tech University, 2001. 90-104.

Larson, Susan. "Resulta que posmodernidad equivale a pintarse el pelo de verde, or, Getting Over Spanish Postmodernism." Beyond Postmodernism in Hispanic Literature. Lubbock, Tex.: Monographic Review, Classical and Modern Languages,Texas Tech University, 2001. 104-119.

Lerner, Richard M. Concepts and Theories of Human Development. Mahwah, N.J: L. Erlbaum Associates, 2002.

Lucy, Niall. Postmodern Literary Theory: an Introduction. Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell, 1997

Lutes, Leata Y. Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino. New York: P. Lang, 2000.

Lyotard, Jean F. The Postmodern Condition: a Report on Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Mañas, José Ángel. Historias del Kronen. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

Martín Alcoff, Linda. "Who's Afraid of Identity Politics?" Reclaiming identity:

Realist Theory and the Predicament of Postmodernism. Eds. Paula M.L. Moya y Michael R. Hames - García. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2000.

McCallum, Robyn. Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: the Dialogic Construction of Subjectivity. New York, London: Garland Publishing: 1999.

McHale, Brian. Constructing postmodernism. London; New York: Routledge, 1992.

Mohanty, Satya P. Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics. Ithaca and London: Cornell University Press: 1997.

Moshman, D. Adolescent Psychological Development: Rationality, Morality, and Identity. Mahwah, N.J.: L. Erlbaum, 2005.

Moure, Gonzalo. El bostezo del puma. Madrid: Alfaguara, 1999.

---. El síndrome de Mozart. Madrid: Ediciones SM, 2003.

Pereira-Muro, Carmen. Culturas de España. Boston: Houghton Mifflin, 2003.

Rose, Margaret A. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1993.

Rostand, Edmond. Cyrano de Bergerac. London: Bristol Classical Press, 1994.

Salinger, J. D. The Catcher in the Rye. New York: Bantam, 1964.

Salzberg, Joel. The Critical Essays on Salinger's The Catcher in the Rye. Boston: G.K.Hall, 1990.

Santos, Care. La muerte de Kurt Cobain. Barcelona: Alba Editorial, 1997.

---. Laluna.com. Barcelona: Edebé, 2003.

---. Okupada. Barcelona: Alba Editorial, 1997.

Sarup, Madan y Tasneem Raja, ed. Identity, Culture and the Postmodern World. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.

Savater, Fernando. Childhood Regained: the Art of the Storyteller. New York: Columbia University Press, 1982.

Sierra i Fabra, Jordi. Banda sonora. Madrid: Siruela, 1993.

---. Campos de fresas. Madrid: Ediciones SM, 1997.

---. Noche de viernes. Madrid: Alfaguara, 1993.

Simpson, David. The Academic Postmodern and the Rule of Literature: a Report on Half-knowledge. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Sklar, Robert. "Tolkien and Hesse: top of the pops." Young Adult Literature: Background and Criticism. Ed. Millicent Lenz and Ramona M. Mahood. Chicago: American Library Association, 1980.

Spitzmesser, Ana María. Narrativa posmoderna española: crónica de un desengaño. New York: Peter Lang, 1999.

Sternheimer, Karen. It's Not the Media: the Truth About Pop Culture's Influence on Children. Boulder, Colo.: Westview Press, 2003.

Teixidor, Emili. "Literatura juvenil, ¿un género para adolescentes?" CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil. Dec; 13.133. (2000) : 7-15.

Villanueva, Darío y José María Viña Liste. Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del "realismo mágico" a los años ochenta. Madrid: Espasa Calpe,1991.

Waugh, Patricia. Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London; New York: Methuen, 1984.

Williams, Raymond. Culture and Society, 1780-1950. New York: Columbia University Press,1958.

Zipes, Jack. Sticks and Stones: the Troublesome Success of Children's Literature From Slovenly Peter to Harry Potter. New York: Routledge, 2001.